



GAZETTE

des

# BEAVX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

1868



HERVY DEL.

Tome XXV.

1<sup>er</sup> Octobre 1868.

148<sup>e</sup> Livraison.

# LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> OCTOBRE 1868.

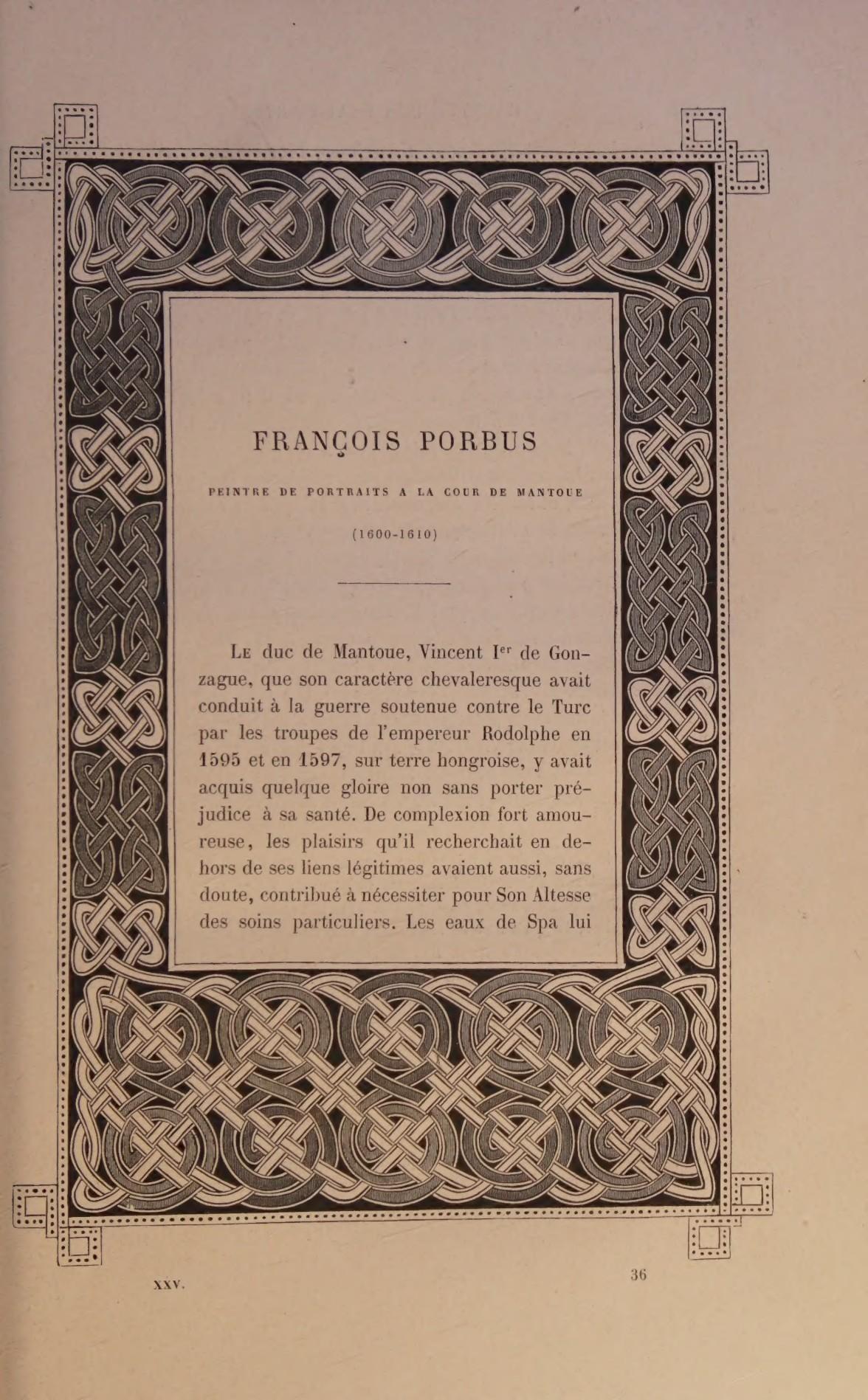
---

## TEXTE.

- I. FRANÇOIS PORBUS, PEINTRE DE PORTRAITS A LA COUR DE MANTOUE (1<sup>er</sup> article), par M. Armand Baschet.
- II. DONATELLO, par M. Charles Perkins.
- III. CYPRIS ET PAPHOS, ART ET DOGME DE TOURAN, par M. Grasset-Dorcerf.
- IV. TORO (1<sup>er</sup> article), par M. Léon Lagrange.
- V. ARCHIVES DE LA COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES, par M. Alfred Darcel.

## GRAVURES.

- Encadrement de page emprunté à un manuscrit irlandais du VII<sup>e</sup> siècle. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh. Bibliothèque de Dublin.
- Lettre D tirée d'un ouvrage français du XVI<sup>e</sup> siècle.
- Mise au tombeau, par Donatello. Bas-relief du Musée Ambras, à Vienne. Eau-forte par M. Charles Perkins. Gravure tirée hors texte.
- Ange, par Donatello. Bas-relief de la basilique San Antonio, à Padoue. Eau-forte par M. Charles Perkins. Gravure tirée hors texte.
- Reyers d'une médaille d'un des Padouan.
- Type d'époque touranienne. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Tombeau trouvé en Italie et actuellement au Musée du Louvre. Gravure par M. Gaucherel. Gravure tirée hors texte.
- Vénus portant la coiffure nommée tour ou tourim. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Hache de la reine Aa-Hotep. Dessin de M. Gaillard, gravure de M<sup>me</sup> Hélène Boëtzel.
- Idalia mater. Statue trouvée à Golgos. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Cartouche tiré de la Galerie d'Apollon, au Louvre.
- Lettre C tirée du château de Blois. Dessin de M. Duban, gravure de MM. Bury et Sulpis.
- Abside de l'église de Loupiac. Dessin de M. Abadie, gravure de M. Sauvageot.
- Église de Guebwiller. Dessin de M. Boeswillwald, gravure de M. Soudain.
- Abside de l'église de Vernouillet. Dessin de M. Viollet-le-Duc, gravure de M. Huguenet.
- Église d'Eu. Dessin de M. Viollet-le-Duc, gravure de MM. Panel et Soudain.
- Chapelle de Saint-Germer. Dessin de M. Boeswillwald, gravure de MM. Bury et Sulpis.
- Remparts d'Avignon. Dessin de M. Viollet-le-Duc, gravure de M. Soudain.
- Détails du château de Blois. Dessin de M. Duban, gravure de MM. Bury et Sulpis.
- Maison à Orléans. Dessin de M. Vaudoyer, gravure de M. Soudain.
- Détail du château de Blois. Dessin de M. Duban, gravure de MM. Bury et Sulpis.



## FRANÇOIS PORBUS

PEINTRE DE PORTRAITS A LA COUR DE MANTOUE

(1600-1610)

LE duc de Mantoue, Vincent I<sup>er</sup> de Gonzague, que son caractère chevaleresque avait conduit à la guerre soutenue contre le Turc par les troupes de l'empereur Rodolphe en 1595 et en 1597, sur terre hongroise, y avait acquis quelque gloire non sans porter préjudice à sa santé. De complexion fort amoureuse, les plaisirs qu'il recherchait en dehors de ses liens légitimes avaient aussi, sans doute, contribué à nécessiter pour Son Altesse des soins particuliers. Les eaux de Spa lui

furent ordonnées en 1599 pour aider à son rétablissement. De là, son premier voyage aux Flandres.

Grand curieux, amateur bien doué, plein de ces qualités qui portent l'esprit au goût des arts et des lettres<sup>1</sup>, Monsieur de Mantoue, voyageant en ces contrées flamandes où l'art de peindre avait déjà fait si grande et originale école, ne pouvait manquer d'y chercher à satisfaire sa haute et active curiosité. Parti le 5 juin de sa capitale, s'étant arrêté à Spa le temps assigné pour sa cure, Vincent 1<sup>er</sup> parcourut ensuite la contrée, s'arrêtant volontiers dans les villes intéressantes. Il fut le 12 août à Liège, le 21 à Anvers, le 26 à Bruxelles, où il fit séjour jusqu'à la mi-septembre. Ce fut à Bruxelles qu'il connut Porbus. Le Duc goûta fort, paraît-il, le talent de ce peintre, car il l'engagea, sans plus tarder, à son service, lui proposant Mantoue pour résidence. Porbus accepta les offres du prince, et convint sans doute avec lui qu'il se rendrait à sa cour l'année suivante. Son Altesse fut de retour en son duché le 20 octobre.

Quel était ce Porbus ainsi convié, dans sa trentième année, à servir un des princes les plus éclairés, les plus affables et les plus *dilettanti* de la chrétienté à cette époque? François de son prénom, natif d'Anvers, — ce nid fécond en grands ouvriers devenus immortels, — était l'héritier direct et le dernier de cette bonne race des Porbus qui, depuis près d'un siècle, honorait l'art sublime de peindre. Il y avait eu Pierre Porbus, né à Gouda<sup>2</sup>, qui avait peint presque à l'égal d'Holbein<sup>3</sup>. Celui-là, dans l'histoire, est appelé le Vieux. Il y avait eu François, fils de Pierre, né à Bruges. Puis était venu celui-ci, François, aussi né en 1570, inscrit en 1591 comme franc-maître dans la corporation dite de Saint-Luc, à Anvers,

4. Voyez le portrait de ce prince que nous avons tracé dans la première partie de notre travail sur *Pierre-Paul Rubens, peintre de Vincent 1<sup>er</sup> de Gonzague*. *Gazette des Beaux-Arts*, année 1866, p. 420, 421, 422 et suiv.

2. Les origines, la généalogie de ces Porbus, sont demeurées obscures. Il y a toute sorte de confusions dans les livres. Des catalogues allemands font naître un premier Porbus en 1463, d'autres en 1510 ou 1513. Il y a une même indécision sur le mode d'écrire et de prononcer le nom. Les uns disent PORBUS, les autres POURBUS, d'autres encore POURBES. La vérité est que ce François signait PURBIS. Une seule de toutes les lettres que nous avons trouvées et que nous produisons est signée POURBIS. M. Jame Weale, en résidence à Bruges, a fait de patientes recherches sur les premiers Porbus. Il est désirable qu'il en publie promptement les heureux résultats.

3. Voyez dans les *Causeries d'un curieux*, tome IV, par M. Feuillet de Conches, l'intéressant chapitre sur HOLBEIN, page 260. «On comprend à la rigueur qu'on ait pu se tromper devant les œuvres de Porbus qui offrent des analogies avec Holbein, en ce qu'ils se montrent aussi minutieusement exacts à rendre les plus petits détails des ajustements, et que toutes leurs peintures ont le mérite d'être des ouvrages d'art, etc...»

et qui avait fait assez bon chemin en son art pour que, par lettres patentes du 27 juin 1600, Leurs Altesses de Flandres reconnaissent lui devoir la somme de 620 livres pour travaux à leur compte, somme fort importante pour l'époque<sup>1</sup>. Or, en prenant, en l'année 1599, ce Porbus à son service, ce n'était donc pas un élève que M. de Mantoue avait engagé pour le former aux écoles d'Italie, mais un peintre accompli, pour exercer auprès de lui selon une manière déjà acquise et connue.

C'était dans la peinture de portraits que tous ces Porbus, pères et fils, s'étaient particulièrement distingués, genre admirable quand il est traité par un esprit élevé. Peindre, en effet, un seul personnage, n'est pas chose banale. Il faut qu'une figure unique soit un tableau. Il faut que cette figure soit composée de manière que, la voyant, elle vous paraîsse être exclusivement chez elle. En regardant un portrait peint par Raphaël, Titien, Tintoret, Holbein, Moro, Rembrandt, Rubens, van Dyck, Velasquez, — ce maître des maîtres du portrait, — Poussin, Philippe de Champagne, demande-t-on quelque chose de plus que ce que l'on voit? Assurément, non. On est impressionné par la force de l'ensemble. Tout est à sa place, il y a la vie, il y a l'âme. Il y a ce cachet profond et intime, cet accent individuel qu'on appelle le caractère. Ces Porbus n'ont pas toujours atteint à la grande façon des peintres sublimes ici nommés, mais ils n'étaient pas moins des artistes véritables, hommes capables d'un chef-d'œuvre, amoureux du bien-faire, chercheurs du fini, exécuteurs excellents. Il les faudra toujours louer dans l'histoire de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle. Dignes émules de nos Clouet, qui ont fait des bijoux, leurs œuvres ont mérité d'être extrêmement recherchées, et, à ce titre, dignes aussi de toutes recherches sont les détails propres à servir à leur biographie, hélas! si peu connue, faute de documents.

Rien de plus rare, en effet, malgré l'activité florissante qui préside de nos jours aux investigations, qu'un document sur l'un ou l'autre de ces Porbus. Nous n'avons rien recueilli sur les deux premiers. Le peu que nous avons à présenter ici est propre à former une page intéressante dans la biographie du troisième, grâce au prince de cette maison de Gonzague, régnante alors à Mantoue, et dans les archives de laquelle, quelque trois

1. Dans le compte de la recette générale des finances en 1600, reposant aux archives du département du Nord à Lille, se trouve la note suivante : à *François Pourbus, painctre, la soume de vj : xx livres pour painctures qu'il avoit faict pour leurs altèzes et dont icelles (Albert et Isabelle) estoient contans*. Je dois cette intéressante information à la bienveillance de M. Alexandre Pinchart, chef de section aux archives royales de Belgique. Les 620 livres en question étaient des livres de Flandre de quarante sols la pièce.

siècles après leur formation, nous pénétrâmes, libéralement accueilli, libéralement secondé pendant des mois et des mois. Nous avons rapporté des lumières sur la jeunesse studieuse et sur le caractère du grand Rubens. En voici d'autres, aussi peu connues, sur quelques années de la vie du dernier des Porbus, peintre de portraits en cour de Mantoue et puis en cour de France, où il mourut après douze ans de séjour.

Nous emploierons pour ce récit le même procédé qui nous a servi dans notre travail sur Rubens, peintre-pensionnaire de ce même duc. Nous encadrerons dans la narration les quelques lettres du peintre que nous avons trouvées, ayant soin de les relier entre elles par l'énoncé des faits puisés dans les correspondances contemporaines originales que nous avons dépouillées. Ici point de jugements ni de critiques. Notre procédé est fort modeste, notre rôle n'étant que celui d'un témoin. Notre *manière*, en effet, n'a pas la portée de celle d'une critique d'art, véritablement élevée, presque majestueuse. Nous sommes simplement le *chercheur* dont les menues découvertes importent à la critique et à l'histoire par cela même qu'elles les peuvent seconder dans l'œuvre des jugements à prononcer et des appréciations à établir, selon certaines dates, certaines données et certains faits.

## I.

## ARRIVÉE DE PORBUS A MANTOUE. — SA MISSION A TURIN.

Une année s'était presque écoulée après le voyage de Vincent I<sup>er</sup> dans les Flandres, et le peintre François Porbus, engagé au service de sa maison, n'était pas encore arrivé. M. de Mantoue avait pris sur ce retard quelque impatience. « Si le peintre, écrit-il à la date du 10 août 1600 au seigneur Marini son correspondant, si le peintre que j'ai engagé à mon service n'est pas encore parti, faites en sorte qu'il parte pour Mantoue le plus tôt possible<sup>1</sup>. Le 2 septembre, Marini répondait de Bruxelles qu'il l'attendait d'un jour à l'autre en cette ville. Il était sans doute à Anvers. Le 9 septembre, Marini écrit au duc : « J'ai parlé au peintre. Il m'a juré de partir dans huit jours. S'il ne l'a fait plus tôt, c'est qu'il a attendu depuis deux mois que l'enseigne de Votre Altesse, Leonello, fût revenu de Hollande, afin de faire route avec lui, et, s'il

1. Archives de Mantoue. *Miscellanea. Minute delle Lettere.* Année 1600.

faut l'en croire, ce n'est que depuis peu de jours qu'il a su que cet enseigne était retourné en Italie par une autre voie<sup>1.</sup> »

Le duc de Mantoue, en effet, au mois d'avril de cette année 1600, avait envoyé aux Pays-Bas un des officiers de sa maison pour présenter des chevaux de ses haras au prince d'Orange et au comte Maurice<sup>2.</sup> Porbus, heureux sans nul doute d'avoir un compagnon fort à même de le bien diriger et de lui apprendre par le menu, chemin faisant, les petits faits de la maison ducale qu'il allait servir, avait trouvé bon d'attendre qu'il repassât par Bruxelles pour se joindre à lui. Mais le sort en décida tout autrement, et Porbus dut partir seul. Il y a lieu de croire qu'il arriva en cour vers la fin d'octobre 1600. Telles sont les seules traces de l'engagement du peintre par Vincent I<sup>er</sup>. Il est dans les papiers de la maison d'autres lettres adressées par ce duc à diverses personnes résidant à Anvers ou à Bruxelles avec les réponses d'icelles, ainsi à la princesse d'Aremberg<sup>3</sup>, à un ingénieur ou dessinateur du nom d'Har-

1. Archives de Mantoue. E. xi. FIANDRA. *Lettere diverse.*

2. « ... A occorrendomi hora mandare nei Paesi Bassi di Fiandra il presente Leonida mio creato con alcuni cavalli della mia razza che io mando a donare parte al signor Principe d'Oranges, et parte al signor conte Mauritio, etc... » Mantoue, 22 avril 1600. (Le duc de Mantoue au seigneur Francesco Marini.)

3. Anne de Croy, duchesse d'Arschot, princesse de Chimai, fille ainée de Philippe, troisième du nom, sire de Croy, mariée en 1587 à Charles, comte d'Aremberg, qui, par ce mariage, eut dans sa maison le duché d'Arschot et la grandesse d'Espagne. Voici la lettre fort aimable écrite en français par la princesse-comtesse d'Aremberg à M<sup>sr</sup> le duc de Mantoue qui lui avait adressé divers cadeaux :

« Monseigneur,

« Je ne scauroy assez baiser les mains à Votre Altesse de la faveur quil luy a pleu de me faire davoir de si bonne memoire de moy que de m'envoyer deux boittes avecq les fleurs de senteur lesquelles me sont des plus aggrefables pour le merite et pour venir de si bonnes mains que des votres, ne les ayant encore receu, mais ay eu nouvelles de la duchesse de Brunswick laquelle me mande de me les envoyer, et se peult asseurer V. Altesse que en récompense Monseigneur d'Aremberg luy sera serviteur et moy serviray a Madame votre femme en tout quelle luy plaira m'honnorer de ses commandements et nourriray mes fils, pour quand ils seront grands aller baiser les mains à V. Altesse et leur offrir leur très-humble service. Quant aux nouvelles que V. Alt. desire scavoir de par deça il ny en a aulcunes dignes dadvertence sinon force mariages, ayant esté le premier celuy du fils ainé de Mons<sup>r</sup> le marquis de Havré mon cousin avec la fille ainée de Mons<sup>r</sup> le comte de la Ligne et bien tost se va faire celluy du seigneur Dietrichstein avecq Mad<sup>me</sup> Jacqueline de Haussy et se murmure aussy que le Sr Ottavio Visconty se mariroit comme aussi le comte de Pondevaux; et comme Son Altesse et toute la court sont partis pour aller visiter leur païs de Flandres, Artois et Hainault, ne se dit aucune nouvelle. Car jay pitie de veoir la ville de Bruxelles, si seule

douin<sup>1</sup> (*Arduino*), plusieurs au seigneur Marini<sup>2</sup>, relatives à des tapisseries de haute lissé commandées à Anvers, mais dans aucune il n'est plus question de maître François Porbus.

Ainsi, de 1600 à 1605, nul document, nulle trace, nulle preuve, pas même la minute du décret par lequel le duc conféra à son peintre le titre purement honorifique, du reste, de chambellan de Son Altesse, selon la mention qu'en a faite le comte d'Arco dans son ouvrage : *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*.

Au mois de janvier 1605, une lettre datée de Prague le 17, adressée au duc de Mantoue par son résident auprès de l'empereur Rodolphe, porte ceci : « En ce moment, et après avoir adressé à Votre Altesse la lettre précédente, est soudainement venu chez moi le seigneur Jean Achen, peintre de Sa Majesté, qui me l'a envoyé pour me dire combien elle désire avoir le *portrait* de la Sérénissime Princesse fille de Votre Altesse, aussi ressemblant que possible. Sa Majesté ne désire en avoir

comme elle est, vous ayant obéi de presenter mes recommandations à Madame de Bossu ma seur, laquelle ma prie de vous baisser bien humblement les mains de sa part vous suppliant daccepter le mesme de la mienne, priant au createur vous avoir, Monseigneur, en sa protection et sauvegarde. De Bruxelles, le dernier jour de janvier 1600. Votre bien humble a vous fayre servyce.

« LA PRINCESSE COMTESSE D'AREMBERG. »

1. J'ignore quel était cet Hardouin. Il signait *Hieronimo Arduino*. Sa lettre au Duc dénote qu'il lui avait été commandé de dessiner les jardins et les palais de Bruxelles pour Monsieur de Mantoue. « Serenissimo Signore, dit-il, havendomi comandato il conte Vicenzo Gueriero in nome di V. A. S<sup>ma</sup> che le facia il disegno di questi giardini con li suoi edificii, sono rimaso con infinita alegreza, vedendomi inaspettatamente tanto favorito dall' A. V. S. porgendomi occasione di scoprirle l'infinita affettione che le ho sempre portato, et cosi subito le diede principio, etc. » Di Bruscello alli xxx di settembre del IC. — La réponse du Duc est en date du 29 octobre.

2. Dans une lettre de Monsieur de Mantoue à Francesco Marini, du 22 janvier 1600, Son Altesse le prie de lui trouver un correspondant, un *gazetier*, qui chaque semaine, moyennant solde, lui adresserait des nouvelles plus abondantes et plus véridiques que celles qui se rencontrent dans les gazettes ordinaires. « Desiderei che ella mi ritrovasse costì persona che se ne adossasse il carico, con mandarmi ogni settimana un foglio più copioso e più verdaderio delle gazette ordinarie, che a quel tale userò ad ogni tre o quattro mesi quella mancia, che a lei medesima parerà più convenirsi.... » Le 12 avril, Marini avise S. A. qu'il lui adressera les tables cosmographiques qu'elle a désiré avoir et qui, paraît-il, étaient fort bien faites alors en Flandre. « Ho dato ordine ad un amico mio molto intelligente di cose simili che cerchi tutte le più belle et migliori. Et poi fatte con ogni diligenza colorire, etc.... » Les autres lettres de Fe<sup>o</sup> Marini, d'Anvers 9 juin, 7 juillet, 14 juillet 1600, et de Bruxelles et Anvers, 2 juin, 29 juin 1601, roulent en partie sur la belle commande de tapisseries faite pour le compte de Son Altesse à des ouvriers d'Anvers.

que la tête. On joindra à l'envoi les mesures de la taille et du corps, un portrait en pied se ferait trop attendre..., etc.<sup>1</sup> » Or, la tête de Madame Marguerite de Gonzague, ainsi désirée par l'empereur, fut aussitôt faite et envoyée, car à la date du 21 février le même résident, Annibale Manerbio, écrivait à son maître pour accuser réception de l'ouvrage et donner en même temps quelques nouvelles sur ce sujet fort intéressant pour Monsieur de Mantoue. Il ne s'agissait, en effet, de rien moins que d'un projet, encore vague, il est vrai, mais enfin d'un projet de mariage entre l'empereur et la princesse de Gonzague. « Sa Majesté, dit-il entre autres choses, fit ouvrir la caisse qui contenait le *portrait*, et voulut qu'il fût placé dans la galerie. Elle s'en montra fort satisfaite, et, le confrontant avec les portraits des autres princesses, elle dit : « Celle-là est la plus belle de toutes. » Achen fut consulté, il fut de l'avis de l'empereur, qui renchérit à son tour sur l'avis de son peintre. « Le jour suivant (écrit encore le résident), à ce que m'a assuré le marquis de Castiglione, Sa Majesté dit à quelqu'un qu'il ne m'a pas nommé : « Je me voudrais marier, et c'est depuis longtemps déjà que j'ai ce désir; « mais je ne me puis résoudre à venir au fait; je ne sais pourquoi<sup>2</sup>. » Cet empereur, plus astrologue que politique, bizarre en tous ses actes<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> 1. Archives de Mantoue. E. II. CORTE CESAREA. 3. *Lettere*. Correspondance de l'envoyé Annibale Manerbio. 1603, 17 janvier. Prague.

<sup>2</sup> 2. *Id. Ibid.* Prague, 21 février 1603..... « Jo mi vorrei maritare, et è gran pezzo che ho questa opinione, ma non mi posso risolvere ad effettuarlo, non so perchè. » E la persona gli disse : « V. M. farà benissimo, e quanto al risolversi, lo deve far, superando con la sua prudenza tutte le difficoltà, perchè sempre ne trovarà alcuna in qual si voglia soggetto, e deve applicarsi a quello che più le gusta, e far presto, perchè la tardanza non fa per lei. E Sua Maestà replicò : *Così voglio fare*. E perchè all' istanza che feci il signor marchese nel consignar il ritratto per la risolutione, et a quella che ho fatto io, e faccio appresso al signor Barricio, non è ancora comparso riposta, esso signor marchese, così pregato da me, ha deliberato di chieder audienza posdomani a S. M. e parlando sul saldo in conformità della mente di V. A..... etc. »

<sup>3</sup> 3. Voyez l'intéressant portrait qu'a tracé de cet étrange personnage l'ambassadeur vénitien Tommaso Contarini accrédité à sa cour en 1596, dans sa *Relazione di Germania*, publiée par M. Eug. Alberi. *Relazioni*, etc. t. XIV, p. 244. Il était, du reste, fort amateur de tableaux et, aidé par son peintre et conseiller Jean Achen (Giovanni d'Ach dans les documents italiens), il forma dans le château de Prague, où il se tenait renfermé, une magnifique et rare galerie. Le duc de Mantoue qui, d'ailleurs, était son parent par sa mère Éléonore d'Autriche, morte le 5 août 1594, veuve du duc Guillaume de Gonzague, lui avait déjà fait don de divers tableaux. Je trouve une lettre de Son Altesse à l'empereur Rodolphe, du 25 novembre 1602, commençant ainsi : « Sacra Cesarea Maestà. Non cessando io di pensare in che la divotissima servitù mia verso la Maesta Vostra le possa essere di gusto et di soddis'attione, ho voluto inviarle

mit si longtemps à ne pas savoir le pourquoi de ses hésitations en matière conjugale, que, lorsqu'il perdit son trône, six ans plus tard, il en était encore à prendre femme. Les princes étrangers, à qui l'ambition d'une alliance ou le désir de complaire à l'empereur avait fait envoyer les portraits des filles de leur maison, tels que Savoie, Mantoue, Toscane et autres, en furent donc pour leurs frais d'envoi. Nous avons insisté sur cette anecdote, relativement au portrait de la princesse Marguerite de Gonzague, par ce motif que nous avons tout lieu de croire qu'il fut fait de la main de Porbus, chargé, comme nous allons le démontrer d'une manière positive, de ces sortes de commandes à la cour de Mantoue. Ce qui est certain, c'est que cette même année il fit plusieurs portraits en miniature, sans doute sur cuivre, selon la mode de l'époque, portraits ordinairement charmants, ainsi qu'on en peut juger par le grand nombre qui en est conservé à Florence. Une lettre d'Annibale Chieppio, conseiller intime du Duc, en date du 15 août, le signale comme venant de terminer un petit portrait destiné par la duchesse Leonora à son fils Ferdinand, alors en voyage, puis il ajoute : « Le seigneur François Porbus parle aussi de certain autre *portrait* de Madame ; je crois qu'il ne l'a pu accommoder selon que l'eût voulu Votre Altesse, dans le même médaillon, qui s'est trouvé beaucoup trop petit<sup>1</sup>. » Bref, cette lettre est le premier document dans les Archives de Mantoue, contenant formellement le nom du peintre. Hâtons-nous de dire que désormais le chercheur se trouve hors des tâtonnements, des doutes et des hésitations, et qu'il lui sera commode de voir et de mettre en scène maître Porbus autrement que par conjectures et inductions. Le mariage projeté du prince héritier de Mantoue avec une des infantes de Savoie nous servira

hora i due cavalli, che in nome mio li saranno presentati insieme con alcuni *quadri di pittura*, i quali riceverò per gran gratia che gradiscano a V. M..... etc. » Le porteur était un certain Spadari, et l'ambassadeur alors en cour, un comte Lelio Arrigoni. Plus tard, en 1605, il est question encore de l'envoi d'une peinture représentant un *Saint Jean enfant*. Voyez une lettre du 17 janvier 1605, de l'envoyé A. Manerbio. (Archives de Mantoue, E. II. CORTE CESAREA. 3.

4. Archives de Mantoue, *Miscellanea delle Lettere*, 12 août 1605. Lettre du conseiller Annibale Chieppio à Son Altesse, alors en voyage. « Il signor Francesco, » dit-il pittore di V. A., a di passati mi portò il scattolino con dentro il gioiello, che sarà con questa mia, et mi disse con p<sup>a</sup> commodità lo dovessi mandare. Re ho dato conto a Madama Serenissima la quale mi ha detto lo rimetta a Fiorenza in mano del cavalier Giugni, acciò in assenza del signor Don Ferdinando lo riceva..... Dice il Sr Francesco che certo altro ritratto, credo di Madama, non si è potuto accomodare secondo il gusto di V. A. nello stesso gioiello, ritrovandosi essere assai più picciolo il scattolino... etc.

de thème pour démontrer l'occupation manifeste du peintre de cour à la fin de l'année 1605.

Ce projet n'était pas éclos de la veille dans l'esprit de Vincent I<sup>er</sup> de Gonzague. Quatre ans auparavant, la duchesse douairière de Ferrare, sœur du duc de Mantoue, veuve d'Alfonse l'Este II, avait envoyé à Turin, d'accord avec son frère, un certain Dom Valeriano, moine noir de Saint-Benoit<sup>1</sup>, pour traiter d'une telle alliance auprès du grand Monsieur de Savoie, père de quatre infantes. Mais, soit que les qualités du messager n'eussent pas plu à Charles-Emmanuel, soit que la politique n'y trouvât pas son compte, les réponses que le moine avait dû rapporter n'avaient été qu'évasives. Le duc de Mantoue ne s'était cependant point départi de ses espérances pour le prince son fils, et un document de nature intime prouve qu'il avait mis du prix à obtenir des informations précises sur la constitution des enfants du Savoyard, son bon cousin. A la date du 23 août 1602, un certain Giovanni Francesco Balbi lui faisait parvenir ce bulletin presque sanitaire des princesses et princes de Savoie :

« Je n'ai pas manqué, avec toute la discréption et l'empressement possibles, à m'informer auprès du seigneur A. B., ainsi qu'avec l'aide d'un affidé au médecin Scalengha et à la grande maîtresse, de la complexion et de la santé des princes et princesses, enfants de Monsieur de Savoie. J'envoie donc cette liste avec les noms distincts, l'âge et les imperfections de chacun.

Philippe-Emmanuel, né le 3 avril 1586, sage, sain, réservé, brun.

Victor-Amédée, né le 8 mai 1587, sain, beau et gai.

Emmanuel-Philibert, né le 17 avril 1588, sujet aux saignements de nez, gai.

Madame Marguerite, née le 18 avril 1589, très-sage, de belle santé, mais peu jolie.

Madame Isabelle, née le 11 mars 1591, sage, saine, très-jolie et gaie.

Maurice, né le 10 janvier 1593, revêt l'habit ecclésiastique, sain, est de bonne santé.

Madame Marie, née le 8 février 1594, de beauté médiocre, saine.

Madame Françoise-Catherine, née le 4 octobre 1595, laide.

Thomas, né le 22 décembre 1596<sup>2</sup>. »

Depuis la réception de cette lettre, en 1602, jusqu'à la fin de l'année 1605, le duc de Mantoue avait eu le temps voulu pour réfléchir, pressentir et négocier. Il est donc à croire que les préliminaires d'une *entente cordiale* entre les deux maisons voisines, fort voisines par le Montferrat, de Mantoue et de Savoie, avaient été bien établis, puisqu'à la fin de novembre 1605 Vincent I<sup>er</sup> de Gonzague avait autorisé le prince héritaire, son fils, à expédier François Porbus à la cour de Savoie pour y

1. Voyez la *Storia arcana ed aneddotica d'Italia*, raccontata dai Veneti Ambasciatori, annotata ed edita da Fabio Mutinelli. Vol. III, p. 250.

2. Archives de Mantoue. E. xix. SAVOIA, 3. Lettere diverse.

faire officiellement les portraits de Mesdames les Infantes. Voici la commission donnée au peintre sous forme de lettre familière :

Messer François, mon très-cher. Pour avoir les portraits d'après nature des Sérénissimes Infantes de Savoie, et sachant que je ne pourrais être mieux servi par personne que par vous, j'ai obtenu du Duc mon père et seigneur la permission de vous envoyer expressément à Turin selon que vous l'apprendrez par une lettre que Bonizzo vous écrit. Mettez-vous donc en voyage aussitôt que possible, j'ai donné des ordres pour que vous soyez pourvu de ce qui vous sera nécessaire. Dès que vous serez arrivé, vous présenterez la lettre ci-incluse que j'écris au comte Alexandre da Rho. Il vous favorisera et secondera en tout ce qui vous sera utile pour pouvoir remplir vos commissions selon mon désir. *Vous ferez donc deux grands portraits des deux Sérénissimes Infantes ainées, et un petit de la Sérénissime Infante Marguerite* pour être porté dans une petite boîte. Votre habitude est de surpasser les autres, faites donc en sorte, cette fois, de vous surpasser vous-même. N'inventez rien dans l'œuvre de ces portraits, faites-les véritablement tels que sont les modèles. N'ayant rien de plus à vous dire, je prie le Seigneur Dieu qu'il vous conserve<sup>1</sup>.

*A Messer François, Pourbus peintre*

Le peintre tarda peu à obéir au jeune prince héritier, car, dès le 10 du mois suivant, il était déjà à Turin, prêt à commencer son ouvrage. Une lettre de lui, en date du 18 décembre, avise de son arrivée; mais jusqu'alors il n'a su qu'écrire à son mandataire, n'ayant encore pu rien accomplir qui fût en rapport avec sa commission. Ce n'est que la veillée, le 17, qu'il a pu avoir le consentement de M. le Duc. Mais les Infantes se sont un peu ressenties du mauvais temps. Il faut attendre qu'elles soient bien disposées. Il fera de son mieux pour satisfaire le prince<sup>2</sup>.

1. Archives de Mantoue. *Minute delle Lettere Gonzaga*. Lettre du prince héréditaire de Mantoue à Porbus, 1605, 22 nov. *Dalle Casette*. François de Gonzague était né le 7 mai 1586, de Vincent de Gonzague et d'Éléonore de Médicis, mariés deux ans auparavant. Il épousa Marguerite, Infante ainée de Savoie, en mars 1608, succéda à Vincent I<sup>e</sup> son père, en février 1612, et mourut le 22 décembre de la même année, ne laissant qu'une fille, Marie de Gonzague, qui porta, en 1627, le duché de Mantoue dans la famille de Nevers, en épousant le prince Charles, duc de Rethel....

« .... Farete dunque due ritratti grandi delle due Serenissime Infante maggiore et un piccolo da portare in uno scattolino della Serenissima Infanta Margherita, procurando a questa volta di superar voi medesimo si come siete solito di avanzar gli altri, non volendo nel ritrarli doniate lioro cosa alcuna del vostro, ma che nella maniera che sono per l'appunto me li facciate. »

2. Archives de Mantoue. E. xix. SAVOIA, 3. Porbus au Prince, 18 décembre 1605, Turin. « Serenissimo Signor mio et Padrone Colendissimo. Dopo che io guinsi quà in Turino, ch'era a li 40 fin a quest' hora non ho saputo che cosa mi potesse scrivere a V. A. S. per dar conto del fatto mio, non havendo ancora potuto principiare cosa alcuna intorno il servizio comandatomi da V. A. S. et questo non per altro si no che

Le 23 décembre, autre lettre, autres embarras, autres contre-temps. Les Infantes l'ont assuré d'être prêtes aussitôt que seront passées les fêtes de Noël; mais il se doute bien que les choses ne se feront point aussi vite. « Dieu sait quand elles se feront, » dit-il<sup>1</sup>. Porbus raconte aussi que Monsieur de Savoie a éprouvé de grands déplaisirs de la part de la troupe des comédiens ordinaires de Monsieur de Mantoue. Il lui a paru que les procédés qu'ils ont eus ne répondaient pas au respect dû à un si grand prince, et moins encore aux intentions de Monsieur de Mantoue, qui avait cependant bien prescrit au comte da Rho les mesures à suivre pour obtenir leur congé du souverain. Voilà le comte bien confus, surtout par rapport aux Infantes, qui se faisaient une joie de ces comédies, et qui étaient impatientes d'entendre réciter (avant le départ de la troupe) la pièce de la *Pescatoria* par la Flavie, ainsi que deux autres comédies pour lesquelles le Duc a fait apprêter une scène magnifique dans le grand salon de la cour. En un mot, si on avait joué ces comédies, les dispositions morales des Infantes eussent été meilleures<sup>2</sup>.

prima de hieri mattina non ho potuto avere il consenso del Serenissimo S. Duca di Savoia, il quale dice al Sig. Conte da Ro, che le Sereniss. Infante stanno un poco resente di freddore per il cattivo tempo, et che subito che si sentiranno in miglior stato S. A. se contenta che io facia i retratti nei quali me sforzarò di fare ogni deligenza conforme il desiderio de V. A. S..... Fra tanto io sto sempre pronto et preparato, aspettando che me comandeno..... etc... FRANCESCO PURBIS. »

1. Archives de Mantoue. E. XIX. SAVOIA, 3. Porbus au Prince, 23 décembre 1603. Turin. « Non ho voluto mancare de avisare V. A. S. qualmente le Serenissime Infante m'hanno rimesso sin a passato queste feste di natale a fare i suoi retratti, ma perche dubbito che forse andara più in longho, che Dio sa quando .. etc. »

2. Id. ibid. « Perciò che pare (dit Porbus), che al Signor Duca di Savoja sia parso alquanto strano il modo col quale i comici hanno proceduto nel trattare la sua licentia, non havendo risguardo al termine che si deve a un tanto principe, ne anco a l'intentione del Sig. Duca di Mantova, che haveva mandato al Conte Alessandro da Ro l'ordine che se doveva tenere in procurar detta licensia, onde posso far fede a V. A. S. che il detto Conte è ritrovato molto confuso et fastidito per rispetto delle Serenissimo Infante le quale havevano pigliato singolarissimo gusto et piacere delle comedie, stando con aspettatione de vedere (avanti la partenza di Comici) recitare la *Pescatoria* dalla Flavia con duoi altre comedie, per le quale il signor Duca ha fatto fare una bellissima scena di gran spesa nel salon grande di questa corte, di maniera che se havessero fatte le dette comedie saria stato manco il disgusto delle Serenissime Infante, come più particolarmente V. A. S. intenderà per lettere del detto Sig. Conte... etc. FRANCESCO PURBIS. »

Le passage de cette lettre de Porbus relatif à ces comédiens alors en séjour à Turin exigerait de nombreux et intéressants commentaires que nous ne donnerons point ici. Nous les réservons pour un récit séparé, plein de révélations curieuses sur les mœurs comiques à cette époque. A la tête de la troupe dont parle ici Porbus était le célèbre

Quant à lui Porbus, rien ne le presse, sinon le sentiment qu'il a de ne pouvoir répondre aussi vite aux désirs du jeune prince, et la crainte de déplaire à Vincent I<sup>r</sup>, son seigneur, qui lui avait prescrit de retourner pour les fêtes de Noël. Il espère d'ailleurs que le prince l'excusera près du Duc son père en lui expliquant tous les motifs du retard où il se voit obligé.

Voilà donc Porbus fort empêché, et ses pinceaux plus que lui encore. En attendant, le prince reçoit une lettre du peintre et sculpteur Federico Zucharo, qui lui met le sucre aux lèvres, lui parlant des deux Infantes que Porbus est chargé de *pourctrarie*. Il les a vues la veille dans la galerie, il leur a parlé. « J'affirme, dit-il, à Votre Altesse que je suis demeuré fort satisfait de leur bonne grâce et belle manière, de leur visage agréable, de leur taille élancée. La seconde croît chaque jour en beauté et en noble aspect; elle est de carnation animée, fraîche, non absolument blanche, mais d'un blanc tempéré; l'aînée est un peu plus grande, ainsi que le veut son âge, et belle aussi et avenante. Tels sont, mon prince, les portraits que j'en puis faire, et c'est au seigneur François Porbus à faire le reste, puisque cela est de son métier<sup>1</sup>. » De fait, Porbus était enfin à l'œuvre vers la mi-janvier de 1606, ainsi que sa lettre du 19 en témoigne :

Sérénissime seigneur, mon seigneur et patron très-respecté,

Pour ne pas manquer à mon devoir envers Votre Altesse Sérénissime, je viens avec la présente vous aviser qu'après tout le temps perdu j'ai commencé le 16 le portrait de la Sérénissime Infante Marguerite, et le 18 j'ai esquissé celui de l'Infante Isabelle.

Arlequin, aux appointements du duc Vincent I<sup>r</sup>, et de la présence duquel les plus grandes cours se disputaient l'agrément. Rien de plaisant comme la correspondance échangée relativement à la troupe d'Arlequin, de Fritellin, de Lelio, de Colombine, de Fulvie et de Flaminie. Nous raconterons leur odyssée, c'est à-dire leurs jeux, leurs lamentations, leurs succès, leurs déplaisirs et leurs disputes, dans un travail formé et apprêté sous le titre de : *Les Comédiens ordinaires de Monsieur le Duc de Mantoue*.

4. Archives de Mantoue. E. xix. SAVOIA, 3. La lettre ici en question est de Federico Zucharo, frère de Taddeo. Il fut chef de l'Académie de Saint-Luc : né en 1542, mort en 1609. Il y a lieu de croire que le prince de Mantoue avait aussi demandé à ce peintre célèbre un portrait de l'Infante. Les lettres de Zucharo, qui fut peut-être plus célèbre comme sculpteur que comme peintre, étant fort rares, nous nous faisons un devoir de reproduire entièrement celle-ci d'après l'original :

Serenissimo Signor Principe,

Con l'occasione de l'anno novo e far riverentia a V. A. S. gli ne auguro molti et molti felicissimi così il Sig. Dio gli conceda : con darli nova ancora gli sarà grata. Circha al desiderio di V. A. S. di avere un vero ritratto della S<sup>a</sup> Principessa quà, già

J'ai trouvé une différence extrême de ressemblance avec les portraits que Votre Altesse a dans sa chambre, surtout dans celui de l'Infante Marguerite. Votre Altesse en pourra juger d'après le portrait que je fais, et qui, je crois, lui plaira, non pas tant pour la peinture que pour le sujet qu'elle représente. J'y emploie tout le peu d'art que j'ai, pour faire en sorte que Votre Altesse demeure servie dans la mesure vraiment bien grande qu'elle attend de moi. Les autres princesses manifestent aussi le désir d'être représentées : Madame Marguerite m'a demandé si je voulais les pourchainer ; mais, n'ayant pas trouvé bon de déclarer quelle commission j'avais de Votre Altesse, je lui ai répondu que je ferais tout ce que m'ordonnerait Monsieur de Savoie. En tous cas, je travaillerai de manière à avoir accompli tout le service de Votre Altesse avant de me mettre à aucune autre œuvre, et j'attendrai ainsi ses ordres sur ce que j'aurai à faire quant aux autres portraits. Le chevalier Zuccaro envoie à V. A. la lettre ci-jointe, et je fais fin avec la plus humble révérence.

De Turin, le 19 janvier 1606.

De Votre Altesse Sérenissime,  
Le très-dévoué et très-affectionné serviteur.  
FRANÇOIS PURBIS<sup>1</sup>.

*Au sérénissime prince de Mantoue et de Montferrat.*

feci sapere a V. A. S. che non era possibile rubarlo e di maniera che non potesse essere a pieno servita, come anche creduto avrà posuto avere aviso del Sig. Francesco Purbis inviato quà. Il medesimo, ma con saputa di S. A. S. quà si potrà far benissimo, ma altramente pare che a nessuno voglia dare tal commodità. Stia lieta e alegra V. A. S. che ambidoi le principesse riescono giornalmente più graticose e di chiaro volto, e viva carne e non bruna come i ritratti che si son visti sin ora mostrano : ier sera apunto e non prima. Per molta diligentia fatone, mi vene insorta occasione di vederle tutte assieme et ancho parlarli, essendo venute a spasso nella galeria, ove io opero con li principi e principessine. Dico a V. A. S. che io ne restai grandemente soddisfatto della buono gratia, e maniera loro, di volti gratiosi, e di vita disposta ambedue, la seconda giornalmente crescie di bella gratia, di grave e venerando aspetto, e carnagione viva, frescha e gratiosa, non biancha biancha, ma di saporito colore : la prima è un poco più alta, come il tempo porta, et anch' essa di bello et nobile aspetto. Ecco, signor Principe li ritratti che io li posso dare di queste Serenissime Principesse : e poi, quia il Signor Francesco Purbis qui lasciato lo havra a lui fato il resto, poichè è sua particolar professione, e di tanto la suplico, restara di me servita in questo particolare. E con farli di novo riverenza si degniara preservarmi nella sua gratia, e alla tornata mia di Roma atendo poi la promessa, non avendone hora quà bisogno, e tutto per memoria della servitute mia con V. A. S. mi facia gratia tenermi ni gratia della Serenissima S<sup>a</sup> Madonna e S<sup>or</sup> suo Padre. Di Turino; il p<sup>o</sup> dell' anno di Gennaro 1606.

Di V. A. S. Devot<sup>o</sup> servitore,

*Al Sereniss<sup>o</sup> Sig. Principe di Mantova.*

FEDERICO ZUCHATO.

1. Archives de Mantoue. E. xix. SAVOIA. 3. Porbus au Prince de Mantoue, 19 janvier 1606. Turin. « Serenissimo Signor mio, etc. Per non mancare al debito mio verso V. A. vengo con la presente avisarla, qualmente dopo tanto tempo perso io ho ali 16 di questo dato principio al retratto della Serenissima Infanta Margherita, et a li 18 ho anco abossato quello della Infanta Isabella, havento ritrovato grandissima differentia di simiglianza tra i retratti che V. A. S. ha costi nella sua camera, particolarmente in quello

Jusqu'en mars, nulles autres nouvelles; mais en date du 8 de ce mois, nous apprenons par une lettre du peintre qu'il était loin d'être resté inoccupé. Monsieur de Savoie avait pris goût à son talent; Mesdames les Infantes aimait sa manière heureuse; la Cour, en un mot, lui avait fait des commandes. Écoutons-le :

Sérénissime seigneur, monseigneur et patron très-respecté,

J'envoie à Votre Altesse, dans la petite boîte ci-jointe, le portrait *en petit* de la Sérénissime Infante Marguerite. C'est avec déplaisir que je ne puis, conformément au désir de V. A., venir aussitôt lui présenter les autres portraits plus grandement exécutés. Votre Altesse les croit sans doute terminés, si elle juge d'après le long temps que j'ai passé ici. Certes, si je n'en avais point perdu, selon que le sait V. A., avant que j'aie pu commencer mon ouvrage, il eût été bien suffisant. Mais de plus, Monsieur le duc de Savoie m'a commandé pour son compte les portraits de toutes les infantes et de deux princes ses fils; j'ai dû les faire pour lui complaire. Il a aussi exigé de moi quelque autre chose pour son service et quelque chose encore pour les Infantes aînées, qu'il fut de mon honneur de ne pas refuser. Je crois d'ailleurs que tout ce que Leurs Altesses m'ont commandé sera du goût de la Votre, et comme pour toute chose il faut du temps, il me sera difficile, avec tant d'empêchements et malgré toute ma hâte, d'avoir fini avant Pâques. Et cela, d'autant plus que Madame Sérénissime, mère de Votre Altesse, m'a commandé aussi deux autres grands portraits. Je n'en ferai ici que les têtes, afin de pouvoir revenir plus vite au service de Votre Altesse, selon mon désir. Je me recommande à sa bonne grâce le plus que je puis, et je fais fin, lui baisant fort respectueusement les mains.

De Turin, le 8 mars 1606.

De Votre Altesse Sérénissime,

Le très-humble et très-affectionné serviteur.

FRANÇOIS PURBIS<sup>1</sup>.

*Au Sérénissime seigneur prince de Mantoue et de Montferrat.*

della Infanta Margherita siccome V. A. guidicarà poi per il retratto di mia mano che io credo le piacerà non tanto per la pittura quanto per il soggetto che rapresenta, nel quale io vado impiegando tutta quella mia poca industria per fare che V. A. S. resta servita a quel tanto ch' ella aspetta del fatto mio. Le altre principesse sorelle monstrano desiderio ancora loro di essere retratti di mia mano, havendomi adimandato la Infanta Margherita se io voleva retrarle....., etc. »

1. Archives de Mantoue. E. xix. SAVOIA. 3. Porbus au prince de Mantoue. 1606. 8 mars. Turin. « Serenissimo signor mio, etc... Invio a V. A. nel scatolino qui alligato il retratto piccolo della Seren. Infanta Margherita, dispiacendomi che' io non posso conforme il desiderio di V. A. venire così presto rappresentargli altri retratti in più compita forma..... et se di più il signor duca di Savoia non m' havesse comandato anco per conto suo i retratti di tutte la Sereniss. Infante e di doi principi, li quali ho bisognato cominciare per dargli satisfattione, oltre qualche altro servizio di detto signor duca et anco qualche cosa per la Serenissime Infante Maggiore che con honor mio non potea rifiutare.....; tanto più che Madama Serenissima madre de V. A. m' ha comandato ancora doi altri retratti grandi, dellli quali non farò più altro che solo le teste per poter venire tanto più presto....., etc. »

Par un *post-scriptum* joint à la précédente, Porbus croit devoir avertir le prince de Mantoue que le portrait-médaillon qu'il envoie a été fait d'après le portrait en grand; cela, pour certains motifs et pour plus brève expédition.

Ame vivante ne le sait, dit-il, sauf Monsieur de Savoie, à qui, une fois bien fini, j'ai voulu le montrer, afin que Son Altesse jugeât s'il était aussi vrai que nature. En somme, Son Altesse s'est montrée aussi satisfaite qu'il est possible. J'ai agi de la sorte, afin que, même par cette petite marque, le duc de Savoie puisse connaître la vivacité du désir de Votre Altesse, l'assurance qu'elle n'en pouvait plus de l'impatience d'avoir les grands portraits.....<sup>1</sup> »

Le 10 avril, tout ce bel ouvrage n'est point encore terminé. Le prince est pressant; Porbus écrit encore :

Sérénissime seigneur, monseigneur et patron très-respecté,

Monsieur le comte da Rho me dit de la part de Votre Altesse que je dois immédiatement faire emballer les deux portraits des Sérénissimes Infantes et les lui envoyer avec le retour de Brustolin, son estafier. Je l'eusse fait s'il ne me restait encore à donner la dernière main à ces portraits. Je dois retoucher aux figures pour conduire l'œuvre à perfection. Je ne l'ai pu faire jusqu'à présent, pour beaucoup de raisons que je dirai à Votre Altesse à mon retour. Puis, depuis quatre ou cinq jours, l'Infante Marguerite se sent indisposée; mais comme il ne s'agit de rien de grave, on espère la voir promptement rétablie. En attendant, pour gagner du temps, je ne manque point de solliciter mon congé de Monsieur le Duc de Savoie, et je le prierai de m'excuser si pour le moment je ne puis finir les portraits que j'ai commencés pour son service<sup>2</sup>. Que Votre Altesse soit donc assurée que de mon côté je ferai toute diligence pour revenir le plus vite auprès d'elle avec les portraits. Votre Altesse, à les voir, reconnaîtra si j'ai bien ou mal employé le temps que j'ai mis à les faire. Je me recommande humblement à sa bonne grâce, priant Dieu qu'elle lui accorde toutes les satisfactions qu'elle désire.

De Turin, le 10 avril 1606. »

De Votre Altesse Sérénissime,

Le très-dévoué et très-affectionné serviteur.

FRANÇOIS PURBIS.

*Au Sérénissime prince de Mantoue et de Montferrat.*

1. Archives de Mantoue. E. xix. SAVOIA. 3... « Dopo scritto la qui annessa ho ancora da avisar V. A. qualmente il retratto qui alligato à cavato dal retratto grande per alcuni degni respecti, et anco per più breve speditione, pero fatto con ogni deligenza senza saputa d'anima viva, che solo il signor duca di Savoia... acio che S. A. giudicasse se era ben simigliante al naturale, etc. »

2. *Id. ibid.* « .... Cio che io havria fatto, se a detti retratti non vi mancava ancora di dare la ultima mano sola alle effigie per dar il compimento et perfectione a tutta l'opera.... Fra tanto per avanzar tempo io non maneo di solecitare la mia speditione del signor duca di Savoia al quale io pregharo di scusarini se per hora non posso fornire i retratti che per l'A. S. ho cominciati.... »

Comment se termina le séjour de Porbus à la cour de Monsieur de Savoie, une lettre du comte Alessandro da Rho, datée du 28 avril 1606, nous permet d'en être informé. Ce fut à la satisfaction complète de tous. Le Duc, les Infantes, tous ceux qui virent les portraits en admirèrent la ressemblance frappante, le soin et la beauté, *come per la vaghezza et diligenza usatali*. Mesdames donnèrent au peintre une magnifique chaîne d'or. Il reçut d'autres dons, et partit pour sa bonne cour de Mantoue, muni de la lettre qui attestait ses bons services<sup>1</sup>. Le portrait de l'Infante aînée, fait et présenté par Porbus au prince qui l'avait commandé, fut-il de quelque influence sur l'esprit et le cœur dudit prince? Il le faut croire, car, la politique aidant, le mariage de François de Mantoue et de l'Infante Marguerite de Savoie fut aussitôt conclu, pour être accompli deux ans plus tard. Qui en voudra connaître les cérémonies et les pompes devra rechercher la publication récente de M. Federico Stefani, présentée sous le titre de : *La feste di Torino nel Carneval del MDCVIII, per nozze della Serenissima Infanta Maria Margarita dì Savoia, col principe di Mantova Francesco Gonzaga*<sup>2</sup>.

Quant au sort de ces portraits intéressants, il ne nous a pas été possible de le découvrir. La galerie ducale de Mantoue fut dispersée en 1627 et 1628. L'Angleterre en acquit la plus grande et belle part. Nous n'avons pas retrouvé, dans les procès-verbaux de la négociation de la vente faite à Daniel Nys pour le compte du roi Charles I<sup>e</sup>, la mention de ces ouvrages de Porbus. Un seul document de l'année 1640, publié par le comte d'Arco, affirme combien était appréciable l'exécution du portrait de l'Infante aînée de Savoie. Monsignor Tarabuzzi écrit, en effet, de Rome, le 12 mai 1640, à la duchesse Marie, fille de Marguerite, pour

1. Archives de Mantoue. E. xix. SAVOIA. 3. Le comte Alessandro da Rho, souvent nommé dans ces lettres, était sans doute un maître ou grand maître des cérémonies à la cour de Turin. Il fut fort mêlé à l'affaire des comédiens ordinaires de Monsieur de Mantoue, dont Porbus a parlé précédemment. Un *post-scriptum* à sa lettre du 28 avril 1606 prévient le duc de Mantoue qu'à l'instant un envoyé de l'Excellentissime dame Mathilde est venu le prier de demander en son nom à Son Altesse qu'elle veuille bien lui faire faire par Porbus un petit portrait de l'Infante Marguerite semblable à celui que possède déjà Son Altesse, et pour être porté au cou. Or cette madame Mathilde était la fille naturelle de Monsieur de Savoie et de Béatrix Langosco, légitimée dès 1578; elle fut mariée en 1607 à Charles d'Albigny, l'un des conseillers de Charles-Emmanuel. Sur la personne de ce prince, sur sa politique, sa famille et sa cour, voyez la *Relazione di Savoia*, par Simon Contarini, ambassadeur de Venise en 1601. *Recueil Albéri*, t. XI, p. 234 et suiv. Le portrait du duc, tracé de main de maître, est à la page 289.

2. Publication à cent exemplaires seulement. Venise, typographie de G. Cechini, 1868.

lui signaler que parmi des tableaux légués par un certain Pietro Morrone à l'église de Saint-Charles du Corso, et dont la vente est imminente, se trouve un portrait en pied de l'infante, mère de Son Altesse, peint par Porbus, « portrait si beau que plus beau ne se peut voir, » et venu échouer à Rome, sans doute, à l'époque du sac de Mantoue. Il lui propose de l'acquérir, l'esmitant deux cents écus, et assurant qu'on l'aura peut-être pour cinquante<sup>1</sup>. Qu'est devenu depuis ce tableau? Telle est la question que nous adresserions avec empressement à l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, si ce bon et piquant journal n'avait, pour le plus grand déplaisir desdits chercheurs et curieux, suspendu le cours de son intéressante fortune<sup>2</sup>. Revenons à notre peintre.

Porbus, à peine de retour à Mantoue, dut employer ses pinceaux au service d'un autre mariage. Cette année, en effet, Monsieur de Mantoue était en veine de faire des alliances pour sa maison. En même temps qu'il avait pensé au duc de Savoie pour marier son fils, il pensa à la famille de Lorraine pour marier sa fille. Au mois de mars, Madame Marguerite de Gonzague fut fiancée au Duc de Bar. Porbus fit donc le portrait de la jeune princesse, alors dans tout le charme de l'adolescence : elle entrat en sa seizième année. Puis vint le moment de la conduire au duché de Lorraine, et à cette occasion nous entrons dans un nouvel épisode de la vie de Porbus, chargé d'aller rejoindre en cour de France la duchesse de Mantoue, Madame Éléonore, sœur de la reine, qui s'y était rendue en juillet, après avoir accompagné sa fille à Nancy, où s'étaient célébrées les cérémonies du mariage. Quelques détails rétrospectifs sont ici nécessaires. Le fait de ce voyage de Porbus, présenté au roi et à la reine de France par leur sœur et belle-sœur, est capital dans l'existence du peintre, et il ne faut point chercher ailleurs qu'à cette époque l'origine de la décision que prit plus tard le maître de s'installer définitivement à Paris.

1. Voyez *Delle Arti e Degli Artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e documenti*, da CARLO D'ARCO. Mantoue, Benvenuti, 1839, t. II, p. 473. « Il signor Gaspare Morrone rapresenta a V. A. siccome la pittura e ritratto lasciato da suo zio a San-Carlo del Corso asistano per vendersi in adempimento di legati, onde assendo frà quelli un ritratto in piedi della signora infante madre di V. A. di Purbis tanto bello che più non se può dire, già nel sacco furato a cotesta galleria et portato qui, et parentogli che stasse molto bene alle mani di V. A. glielo fa sapere accio volendolo competare gliene faccia far motto. »

2. Le dernier numéro paru est du 10 décembre 1867. Nous formons avec ardeur le vœu de le voir reparaitre. Puissent M. Charles Read, son érudit et actif fondateur, et de nombreux souscripteurs nous entendre!

## II.

## PREMIER VOYAGE DE FRANÇOIS PORBUS A PARIS (1606).

Il y avait longtemps que la duchesse de Mantoue avait été priée de venir à la cour par le roi son beau-frère<sup>1</sup>; et comme ce n'était pour rien moins que d'y être marraine de M. le Dauphin, elle avait attendu qu'avis lui fût donné de la date des cérémonies du baptême pour faire ses apprêts de grande princesse à l'occasion d'un voyage de cette importance. M. le Dauphin était né le 27 septembre 1601, le roi avait élu la marraine dès le 15 octobre; mais en réalité le baptême ne fut célébré que cinq ans plus tard, en septembre 1606. Voici dans quels termes, inédits jusqu'à présent, le roi de France écrivait à son cousin le duc de Mantoue pour lui faire part de la volonté où il était de voir le Dauphin tenu sur les fonts par Madame la duchesse :

Mon cousin, la Royne ma fame vous a averty pour nous deus de la nayssance du fyls que Dieu nous a doné, dont ie suys certayn que vous naurés receu moyns de joye et de contantement que nous mesmes. Je me conjuys aussy avec vous, vous assurant de la bonne dyspossyson de la mère et du fyls qui cera nourry à aymer les vôtres, comme vous l'estes du père et d'autant que ie desyre tesmoigner à tout le monde les-time que nous fesons de vôtre amytyé et de celle de ma sœur vôtre fame je lay esleue pour lever mondyt fyls sur les fons de baptesme avec Notre St Pere le pape et mon oncle le grand duc de Toscane au moyen de quoy ie vous prye avoir agreable que nous ayons de vous et delle ce contantement et quelle y vienne en personne et ie vous assure quelle y cera honoree et cherye come elle meryte ainsy que vous fera antandre mon ambassadeur resydent à Rome par la voye duquel ie vous anvoye la presente, pryant Dieu mon cousyn quyl vous ayt an sa saynte et dygne garde.

Ce xv<sup>e</sup>me octobre à Fontenebleau.

*A mon cousyn le duc de Mantoue<sup>2</sup>.*

HENRY.

Pendant les cinq années qui séparent la date de l'invitation royale avec la réponse effective de la duchesse, de nombreuses lettres intimes et familières, ainsi que de fréquents envois réciproques de visiteurs, toujours porteurs d'aimables dons, entretinrent la facile amitié de ces sou-

1. Éléonore, duchesse de Mantoue, ainsi que Marie, reine de France, étaient filles du premier lit de François de Médicis, fils de Côme I<sup>r</sup>, marié, le 16 décembre 1565, à Jeanne d'Autriche, fille de l'empereur Ferdinand I<sup>r</sup>. Un superbe portrait d'elle, fait par Rubens, se voit en la salle de la bibliothèque à Mantoue.

2. Archives de Mantoue. E. xv. FRANCIA. II. *Lettere di Sovrani.*

verains, de puissance si différente. Nous avons recherché et lu la correspondance des deux sœurs. On la dirait de deux bonnes dames se plaisant à s'entretenir de leurs petits faits de famille, et s'adressant de gentils cadeaux pris au royaume des modes. Voici une « escharpe » envoyée à la reine. La reine répond... : « laquelle j'ay trouvée très-belle et la garderay soigneusement pour l'amour de vous, et vous en remercye très-affectueusement. Elle est faite à la façon d'Italye; mais je vous en ay faict faire une à la façon de France, que je vous envoyeray aussy tost quelle seraachevée assin que vous jugiez quelle mode sera plus agreable et commode<sup>1</sup>. » Voilà des « boucquetz, coiffures de teste, chaussettes, voilles et les autres besoignes lesquelles j'ay trouvé tres belles et ont este tres bien et soigneusement apportees. Je vous en remercye de tout mon cœur et rechercheray quelque chose digne de vous par de ça pour m'en revancher<sup>2</sup>. » Voici un « portraict » du dauphin qu'elle lui envoie pour qu'elle ait à le connaître avant d'en être la marraine. « Ma sœur, lui dit-elle, Hieronimo, votre bouffon, a entretenu icy quelque temps le roy, monseigneur et moy, et s'en retourne maintenant si bien informé de toutes occurences et nouvelles de ceste court qu'il vous les dira mieux que je ne les vous pourrois escrire. C'est pourquoy je m'en remettray sur lui. Il vous representera entre autres choses lestat auquel il a vu mon filz et ma fille qui est tel que ie m'asseure que cela accroistra en vous le desir que vous avez de les voir et assin que vous en receviez quelque contentement en attendant votre venue je vous envoie ung nouveau portraict que jay faict faire de mon filz sachant bien qu'il vous sera fort agreable<sup>3</sup>. » Or, en 1604, à la date du 29 septembre, un certain Nicolas Rogier, valet de chambre de la reine, chargé de ses petites affaires et commissions, écrivant à la duchesse Éléonore pour l'aviser qu'il doit incessamment lui porter, de Paris à Mantoue, plusieurs beaux présents de la part de la reine, dit entre autres choses notables :

« J'ai conduit à Fontainebleau un peintre pour faire les portraits de Leurs Majestés, et en même temps je suppliai Sa Majesté qu'elle voulût bien commander qu'un peintre fit leurs portraits en grand, et Sa Majesté me répondit de mauvaise humeur : *Je ne me préterai pour cela volontiers à aucun peintre, sinon au peintre de Mantoue.* Je puis assurer à Votre Altesse Sérénissime que jusqu'à présent il ne s'est encore rencontré aucun peintre qui ait su faire le portrait du Roi<sup>4</sup>. »

1. Archives de Mantoue. E. vx. FRANCIA. II. *Lettore di Sovrani.* 2 juin 1603. Fontainebleau.

2. *Id., ibid. Sans date.*

3. *Id., ibid. 30 octobre 1603. Fontainebleau.*

4. Ce Rogier signait tantôt « Nicolas Rogier, » tantôt « Nicolaus de Rugiers. » Il

Tout permet de croire que le peintre de Mantoue dont le roi de France ou la reine parle ici n'est autre que Porbus. C'était, en effet, un de ses ouvrages que le duc ou la duchesse avait envoyé à la cour, et c'était sur ces échantillons, si fort tenus pour agréables, que se basait le désir du roi de le voir en personne. Aussi est-ce pour ce motif, et à ces sollicitations, que lorsque, deux ans plus tard, la duchesse Éléonore fit séjour chez la reine sa sœur, le duc de Mantoue lui dépêcha Porbus, son peintre, sachant bien à l'avance quel accueil gracieux il lui serait fait par le roi et la reine.

La Duchesse partit vers le 15 mai 1606, avec sa fille, fiancée pour Lorraine. Le Duc lui fit compagnie jusqu'à Augsbourg et s'en revint à Mantoue par Munich et Innspruck. La Duchesse tira ensuite vers Nancy, où elle fut le 17 juin, et où elle séjournra pour les fêtes du mariage jusqu'à la mi-juillet. Prenant alors le chemin de France, elle arriva le 22 à Villers-Cotterets, où Porbus, parti de Mantoue seulement le 12 ou le 13, avec force lettres et paquets que lui avait confiés Monsieur de Mantoue, la vint rejoindre<sup>1</sup>.

Les premières nouvelles que Madame Éléonore fit adresser au duc son mari sur l'accueil et la réception en France sont datées du château de Villers-Cotterets; et, tant de Paris que de Fontainebleau et de Monceaux, ses propres lettres ne tarissent pas sur les plaisirs, les fêtes et les agréments de ce voyage. Un mot d'elle sur le roi peint à merveille ce prince incomparable : « Que Votre Altesse me croie, dit-elle, quant je lui dis que le roi est un homme à se faire aimer par les pierres elles-mêmes<sup>2</sup>. » Puis elle loue les beaux jardins, leur bel entretien, les plantes rares, et voilà le Duc si enchanté de ces descriptions qu'aussitôt il prie par lettres sa femme d'obtenir du roi qu'il lui permette de ramener

écrivait comme un valet qui écrit mal. « . . . Gia 45 giorni, io menay a Fontanablau un pitor per far gli ritratti di Loro Magesta, et cossi io suplicay a Sua Magista per aver comodita per un pitor di far gli ritratti di Lor Magista in grande, et Sua Magista mi riposo mal volontieri. « Io daro comodita a nissuno si non al pitor di Mantua. » Io prometto a V. A. S. che non è stato ancora fino a ora nissun pitor che abbia saputo far il ritratto di Sua Magista. »

Di Parigi\* a di 29 settembre 1604.

4. Le document, qui permet de déterminer la date du départ de Porbus, le 12 juillet, de Mantoue, est la minute d'une lettre du duc, dont l'original fut remis au peintre. La minute ne porte pas d'adresse. Il y a seulement : « Serenissima mia signora et cognata osservandissima. » C'est une lettre sans aucune importance et toute de compliment.

2. Archives de Mantoue. *Lettere dei Gonzaghi*. « Credami Vostra Altezza che il Re gli è un homo da farsi amare in fino alle pietre. »

avec elle le fils de son jardinier avec force plantes pour les cultiver à l'heureuse mode de France dans ses jardins du Mantouan<sup>1</sup>. Quant à Porbus, c'est d'après lui-même que nous sommes informés de son sort. Sa lettre du 20 août, écrite à Paris le jour même où la reine lui a fait cet honneur de lui donner séance, comporte des plaintes sur les gens de la douane à Lyon, mais ne révèle point qu'il soit mécontent des personnes de la cour à Paris.

Sérénissime seigneur et patron très-respecté,

J'ai, par une mienne lettre en date du 3, à Paris<sup>2</sup>, avisé Votre Altesse de mon arrivée le 22 du mois passé à Villers-Cotteret, où se trouvait Madame Serenissime en compagnie du roi et de la reine. Mon serviteur arriva depuis à Paris, le 13, avec les deux caisses en bon état. Il eut cependant à supporter beaucoup d'ennuis avec les douaniers de Lyon, qui, sans aucun respect, prétendaient les ouvrir et les visiter. Il en eût été ainsi sans l'aide de certains négociants de l'endroit, aux soins desquels j'avais recommandé la chose; bref, elles n'ont pas été ouvertes. Quant au voyage en Flandre, que Votre Altesse m'a commandé de faire, j'en ai parlé avec Madame Serenissime, qui, considérant la brièveté du séjour qu'elle doit passer ici, m'a dit que tant et tant de choses ne se peuvent faire en aussi peu de temps. Madame m'a donc ordonné de retourner avec elle à Mantoue, puisque Votre Altesse désire que je revienne et que les commissions que je devais accomplir en Flandre pour le service de Votre Altesse ne sont pas tellement importantes qu'on ne les puisse traiter par lettres, chaque fois que Votre Altesse le trouvera bon. J'ai commencé hier le portrait de la reine, en sa présence, à la grandissime satisfaction de Sa Majesté, et applaudi par les autres princesses. Ce soir, je dois aller à Saint-Germain pour faire le portrait du Dauphin, et j'espère de faire aussi celui du roi, le tout pour être porté à Votre Altesse Serenissime, à laquelle je baise les mains avec tout le respect que je lui dois.

Paris, le 20 août 1606.

De Votre Altesse Serenissime,

Le très-humble et très-dévoué serviteur.

FRANÇOIS PURBIS<sup>3</sup>.

1. Archives de Mantoue. *Lettere dei Gonzaghi*. Mantoue, 6 août 1606. Le Duc à la Duchesse. « Non posso dir a V. A. quanto desiderio habbia eccitato in me de vedere coteste grandezze al rappresentarmi i trattamenti ricevuti, l'amorevolezza et affabilità del Re, la buona maniera di coteste principesse, et sopra tutto la bellezza, et amenità de giardini, de quali sa quanto gusto io sia solito di riceverne et poterne partecipare il meglio che si potrà così lontano. Riceverò a particolar favore da S. Maestà se si compiacerà di concedermi, come si è offerto, il figlio del suo giardiniero, che si contenferà V. A. di condurre seco in Italia, et se ci saranno certi semi o piante, che non habbiamo in queste bande, potrà ordinare, ch' egli nee porti, perchè possa con essi mostrare maggiormente l'eccellenza della sua virtù, et noi qui godere della varietà che tanto viene stimata per ornamento dei giardini. »

2. Nous n'avons pu retrouver cette lettre du 3 août signalée par Porbus.

3. Archives de Mantoue. E. xv. FRANCIA. 3. *Lettere degl'Inviati*. 1605-1608. Porbus

Et de fait, le peintre alla ce même soir à Saint-Germain, où habitait M. le Dauphin, car, dans le *Journal manuscrit* du bon Herouard, médecain ordinaire du royal enfant, nous trouvons cette note, datée du 20 août : « *Pendant qu'il mange, le sieur Francesco Pourbus, peintre de M. le duc de Mantoue, le pourtraict de son long* <sup>1</sup>. »

Nuls autres détails sur le premier voyage de Porbus à la cour de France. M. le Dauphin fut baptisé le 14 septembre à Fontainebleau, M. le cardinal de Joyeuse parrain, M<sup>me</sup> la duchesse de Mantoue marraine. Elle laissa la cour de France ce même mois, pour rentrer en la sienne, où elle fut dans le courant d'octobre. François Porbus y arriva avec elle.

ARMAND BASCHET.

(*La fin au prochain numéro.*)

au Duc de Mantoue. « Serenissimo signor et padron colendissimo. Havendo per una mia data in Parigi a li 3 di questo avisato V. A. del mio arrivo ali 22 del passato à Villecoutré ove era Madama Serenissima col Re et la Regina..... In quanto alla mia andata in Fiandra conforme V. A. m' haveva comandato, ne ho conferito con Madama Sereniss. la quale considerando la brevità del tempo..... Hieri cominciai il retratto della Regina in presentia sua, con grandissima satisfattione di S. Maestà et applauso d'altre principesse, et questa sera debbo andare a San Germano per fare il retratto del Dolfino, et io credo de fare anche quello del Re, il tutto per portarlo a V. A. S. alla quale inchinandomi con ogni debita reverentia bacio humilmente le mani.

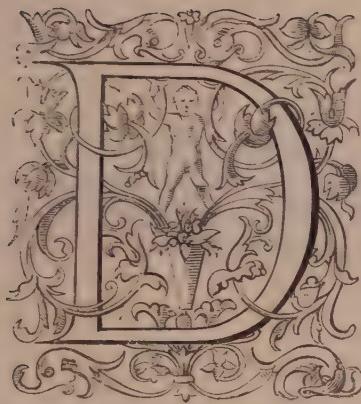
Parigi, 20 agosto 1606.

Les lettres et dépêches à consulter sur le séjour de la duchesse de Mantoue à la cour de Lorraine d'abord et à celle de France ensuite sont : E. XVI, *Filza*, 743. Nancy, 8 juillet. Villers-Cotterets, 21 et 22 juillet. Paris, 3, 7, 19, 24 et 29 août. Fontainebleau, 11 et 12 septembre. Lyon, 2 octobre. E. XV. Paris, 26 juillet, 19 août, 4<sup>e</sup> octobre. *Correspondance de Filippo Persia, Lelio Arrigoni, etc.*

1. « *Histoire particulière du roi Louis XIII depuis le moment de sa naissance jusqu'au 27 janvier 1628* », par Jean Herouard, sieur de Vaugrigneuse, premier médecin. Six volumes in-folio, conservés à la Bibliothèque impériale, département des manuscrits. Pendant cette même année 1606, le Dauphin fut peint une autre fois à Saint-Germain par Martin, et une fois à Fontainebleau par Fréminet. Le 10 mai 1606, « M. Martin, son peintre, vient pour le peindre : le peint armé de son corselet sous sa robe de velours cramoisi garnie d'or, l'espee au costé et la pique de la main droite, la teste couverte de son bonnet de satin blanc d'enfant avec une plume blanche. C'est la première fois qu'il a été ainsi peinct. » Le 18 décembre 1606, à Fontainebleau, « M. Fréminet commença de le peindre. » Jacob Bunel le peignit en 1610, le 5 février, à Paris. « En estudiant, il est peinct par Bunel, peintre excellent, qui est au Roy. » Voyez *Le Roi chez la Reine*, etc. Deuxième édition. Appendice, pages 433, 436, 462.

## DONATELLO

---



ONATELLO est, sans contredit, le plus grand des sculpteurs toscans qui précèdent Michel-Ange, et s'il est loin d'égaler la vigueur et la puissance de conception de ce dernier, il lui est de beaucoup supérieur au point de vue de la délicatesse du travail, de la vérité des détails, de l'expression du caractère et de l'habileté d'exécution, soit dans le maniement du bronze, soit dans celui du marbre. Le fils de Niccolo di Betto Bardi naquit à Florence en 1386, et fut baptisé sous le nom de Donato. Dans sa première jeunesse, il étudia, dit-on, sous le peintre Bicci di Lorenzo qui, d'après des documents récemment découverts, était aussi sculpteur<sup>1</sup>; mais ce fait, quoique présentant un certain intérêt historique, n'explique nullement le talent précoce de Donatello, qu'il devait tout entier à lui-même, comme tant d'autres grands maîtres, car Bicci ne fait pas plus pressentir Donato que Cimabuë n'annonce Giotto, que Verrocchio, Léonard de Vinci, ou Ghirlandajo, Michel-Ange.

Donatello n'avait, dit-on, que seize ans lorsque les juges qui présidaient le concours pour la porte du Baptistère lui demandèrent son opinion sur les projets présentés. Si l'anecdote est vraie, elle montre quelle estime on faisait déjà de son jugement dans les questions d'art. Nous savons qu'il ne fut pas lui-même au nombre des concurrents, bien que

1. Voir le *Couronnement de la Vierge*, en terre cuite, dans une lunette au-dessus de la porte de San-Egidio, qui a été attribuée, jusqu'à ces derniers temps, à Dello Delli. Un document publié par le professeur Milanesi dans l'*Archivio storico Italiano*, t. XII, disp. 3, p. 183, note 4, année 1860, fait mention de sommes payées à Bicci pour ce travail.

Vasari l'affirme positivement ; mais il ne faut jamais oublier, quand on consulte cet auteur, qu'il est tour à tour historien, conteur et improvisateur<sup>1</sup>.

Dès son enfance, Donato vécut chez un riche banquier florentin, Ruberto Martelli, qui non-seulement lui donna une demeure et lui fournit le moyen d'étudier, mais encore qui lui fut, pendant toute sa vie, un ami fidèle, et, dans son testament, enjoignit à ses héritiers de ne jamais engager, vendre ou donner aucun des ouvrages de Donatello<sup>2</sup>.

Avec la protection d'un patron riche et bienveillant, Donatello put se livrer à ses études sans se préoccuper de ses besoins matériels, ce qui ne l'empêcha pas de consacrer toute son énergie à ses travaux, et de recevoir d'ailleurs les franches et courageuses critiques de son ami Brunelleschi, dont il appréciait pleinement la valeur, ainsi que le montre l'histoire de son crucifix. Consulté par Donatello, Brunelleschi répondit que le Christ ressemblait à un paysan ; le jeune sculpteur, quelque peu mortifié, répliqua qu'il était beaucoup plus facile de critiquer que de bien faire. Désignant de répondre, Brunelleschi se retira et modela un crucifix plus en harmonie avec son idéal, et un matin, ayant d'aventure rencontré Donatello dans la rue, il l'invita à venir déjeuner dans son atelier. Ils s'y rendaient ensemble, quand Brunelleschi, feignant d'être obligé de s'absenter un moment, pria son ami de le précéder et d'emporter la provision d'œufs, de fromage et de fruits qu'il venait d'acheter au marché. Sans être observé, il suivit Donatello jusqu'à la porte de l'atelier ; là il le vit, aussitôt qu'il eut aperçu le crucifix, laisser tomber de son tablier toutes les provisions qu'il contenait, en s'écriant, dans un transport d'admiration : « A côté de ce Christ, le mien n'est vraiment qu'un paysan crucifié<sup>3</sup> ! »

Peu de temps après le concours, les deux amis se rendirent à Rome ;

1. A l'appui de cette remarque, nous avons le témoignage de son collaborateur Dom Miniato Pitti, moine olivétain, qui dit : « La première fois que Giorgio imprima son livre, je l'aidai grandement, en lui fournissant une quantité de contes et une infinité de mensonges ; mais il refusa mes services pour sa seconde édition, et augmenta tellement son ouvrage, ajouta tant de choses et les mêla si bien, que je ne peux même plus reconnaître mes propres inventions. » (Gaye, *Carteggio*, t. I<sup>e</sup>, p. 150, note.)

2. Volonté qui n'a pas été respectée par le marquis Martelli, aujourd'hui vivant, qui s'est dessaisi de plusieurs de ces trésors héréditaires.

3. Le crucifix de Donatello est à Santa-Croce ; l'opinion la plus généralement reçue admet que celui de Brunelleschi est à Santa-Maria-Novella. Il existe à San-Giorgio-Maggiore, à Venise, un christ en bois que les uns attribuent à Brunelleschi, les autres à Michelozzo,

là, Brunelleschi, transporté d'admiration à l'aspect de ces ruines grandioses qu'il contemplait pour la première fois, renonça presque à la nourriture et au repos, afin d'avoir plus de temps à donner à l'étude; déjà préoccupé de l'idée de couronner la cathédrale de sa ville natale d'une coupole digne de ce noble édifice, il s'adonna surtout à l'étude du dôme du Panthéon, selon lui le modèle le plus fécond en enseignements. Donatello, de son côté, étudiait et dessinait tous les morceaux de sculpture antique qu'il rencontrait, et, aidé de Brunelleschi, il exhuma de nombreux débris de corniches, de chapiteaux et de bas-reliefs; si bien qu'un jour ils déterrèrent un vase plein de médailles, ce qui, dès lors, les fit souvent désigner dans les rues comme étant des chercheurs de trésors. Nous trouvons une preuve de leur enthousiasme pour les œuvres d'art dans le voyage de Cortone que Brunelleschi entreprit pour aller visiter un des sarcophages du Dôme, dont Donatello lui avait fait une description animée<sup>1</sup>.

Après deux ou trois ans de séjour à Rome, Donatello retourna à Florence, où il commença sa carrière de sculpteur, sans toutefois donner dans ses premières productions de marques spéciales des études auxquelles il s'était livré et sans indiquer aucune grande individualité. Nouvel exemple qui nous montre combien souvent l'idée sommeille pendant de longues années dans le cerveau de l'homme de génie; comment elle inspire tout à coup des œuvres qui, bien qu'en apparence sans aucun rapport avec le présent, se déduisent logiquement du passé : travail de l'intelligence presque identique à celui de la nature : le germe est confié à la terre, il semble mort, mais il se développe et soudain produit de tendres feuilles, de fraîches fleurs, des fruits mûrs.

*L'alto reliefo* représentant l'Annonciation dans la chapelle Cavalcante à Santa-Croce, et les statues de saint Pierre et de saint Marc, à Or-San-Michele, ont probablement été exécutés par Donatello dans les cinq ou six années qui suivirent son retour de Rome<sup>2</sup>. Elles n'offrent aucune qualité saillante et n'appellent ni l'éloge ni le blâme, justifiant l'éloge négatif que Michel-Ange a fait du saint Marc : « Qui donc pourrait se refuser à ajouter foi à l'Évangile prêché par un homme qui respire si bien l'honnêteté? » Mais qui songera à s'arrêter devant le saint Marc de Donatello, quand, dans une niche voisine du même édifice, il peut

1. Il représente le combat des Centaures et des Lapithes, et se voit encore dans la Cappella Tomaso, dans la Pieve di Cortona.

2. Pour les documents relatifs au saint Marc, consulter Gualandi, *op. cit.*, IV<sup>e</sup> sér., p. 104-108.

voir le saint Georges, qui passe, à bon droit, pour la plus belle personnification du héros chrétien que jamais statuaire ait sculptée dans le marbre ? Une main appuyée sur un bouclier reposant à terre, l'autre tombant le long du corps, la tête levée, le regard perçant, il semble prêt à attaquer un ennemi mortel. Tout montre en lui cette froide résolution qui assure la victoire : son corps tout entier et même la légère compression de sa main droite indiquent la pensée dominante. Dans le soubassement de la magnifique niche gothique où il est placé, un bas-relief plein de mouvement, et composé admirablement, représente le saint terrassant le dragon ; mais malheureusement il a beaucoup souffert des injures du temps.

Nous arrivons maintenant à une série de travaux importants, dans l'exécution desquels Donatello fut secondé par le Florentin Michelozzo Michelozzi<sup>1</sup>, tout à la fois architecte et sculpteur. Ce sont les tombeaux du cardinal Brancacci, de Bartolomeo Aragazzi, et du pape Jean XXIII. Le dernier, indépendamment de son mérite comme œuvre d'art, offre ce double intérêt, qu'il rappelle le grand schisme de l'Église, et qu'il est le dernier tombeau papal que l'on rencontre hors de Rome<sup>2</sup>. Peu d'existences ont été aussi agitées que celle de ce pape ; né à Naples, Balthazar Cossa, dans sa jeunesse, fut tour à tour célèbre comme homme de lettres, comme orateur, comme poète et comme soldat. Alors qu'il était légat à Bologne, sous les papes Grégoire XII et Alexandre V, il chercha, par une suite de manœuvres perfides, à soumettre les villes de la Romagne, et se rendit tellement impopulaire que les Bolonais se soulevèrent aussitôt après son élection, s'emparèrent de la forteresse où il avait mis garnison et, la rasant, refusèrent de traiter avec lui, à moins qu'il ne reconnût les droits municipaux qu'ils venaient de reconquérir. A cette époque, deux autres papes prétendaient au titre de successeurs légitimes de saint Pierre : Grégoire XII qui, soutenu par le roi de Naples Ladislas, alors maître de Rome<sup>3</sup>, s'était réfugié à Naples, et Benoît XIII qui, reconnu par la France et par l'Espagne, vivait à Avignon. Mais Grégoire et Benoît, déposés par le concile œcuménique de Pise, refusant de se soumettre à cette décision, les puissances chrétiennes forcèrent le pape Jean de convoquer à Constance un nouveau concile pour mettre fin à un schisme aussi scandaleux. Pour se concerter avec l'empereur Sigismond sur les arrangements préliminaires, Jean se rendit à Crémone, où il échappa à une mort

1. Gaye, p. 417 et seq.

2. Gregorovius, *Tombeaux des papes*, p. 143.

3. Dont il s'était emparé en 1408.

presque certaine, car le seigneur de la ville, Gabriolo Fondolo, confessa plus tard que, se trouvant avec le pape et l'empereur sur la plate-forme du clocher de Crémone, il avait eu la pensée de les précipiter tous deux du haut en bas, pour occasionner dans la chrétienté une révolution inattendue dont il aurait pu profiter. Ayant échappé à ce danger, le pape Jean continua sa route pour se rendre au concile ; il fut accusé de crimes, sous *soixante-neuf* chefs différents, fut déposé, et enfermé à Heidelberg par ordre du nouvel élu, le pape Martin V. Ayant enfin reconnu la validité de l'élection du nouveau pontife et imploré son pardon à genoux, Jean obtint sa grâce et fut nommé cardinal quelques mois avant sa mort, qui eut lieu à Florence en 1419. L'inscription placée sur sa tombe, qui le qualifiait de *quondam papa*, porta ombrage à Martin V, qui voulut la faire enlever ; mais le principal magistrat s'y refusa, en disant : *Quod scripsi, scripsi*<sup>1</sup>. Le tombeau nous présente l'effigie d'après nature, et certainement non flattée, du défunt, étendu sur une couche de bronze doré, au-dessous d'une lunette où se trouve un bas-relief de la Madone et de l'enfant Jésus, avec des anges. Les statuettes de l'Espérance et de la Charité, dans les niches sur la partie antérieure du soubassement, sont de Donatello ; celle de la Foi est de Michelozzo.

Nos deux sculpteurs travaillaient encore à ce tombeau quand ils commencèrent celui du cardinal Brancacci<sup>2</sup>. Compatriote et chaud partisan du pape Jean, il l'avait couronné à Bologne, et l'avait servi comme vicaire et comme légat à Naples. Longtemps avant sa mort (il mourut à Rome dans un âge avancé), il fonda, à Naples<sup>3</sup>, l'hôpital et l'église de *San-Angelo à Nilo*, dans laquelle il fut enseveli. Son tombeau est placé dans un retrait voûté ; du sommet tombe un lourd rideau que soulèvent deux génies en pleurs, qui contemplent tristement le cardinal, étendu sur un sarcophage soutenu par trois figures de femmes. Sur la face antérieure,

1. Giovanni di Bicci de' Medici, le père de Cosme, avait gagné des sommes immenses dans des opérations de banque, surtout pendant le concile de Constance, lorsqu'il prêta de l'argent au pape ; c'est peut-être là l'origine du récit d'après lequel Jean XXIII, voulant témoigner sa reconnaissance à Cosme de Médicis qui avait énergiquement contribué à le faire mettre en liberté, lui laissa en héritage une fortune énorme. Son testament prouve cependant qu'il ne fit aucun legs de ce genre. (Cantu, *Stor. degli Ital.*, t. II, p. 967.)

2. Sa taille, comme celle de Saül, était supérieure à celle de la plupart des hommes, et sa noble et grande âme étant à la hauteur de son développement physique, il jouissait d'une haute estime parmi les cardinaux de l'époque. (Cardella, *Memorie dei cardinali*, t. II, p. 304.)

3. En 1385 ; le cardinal mourut en 1427. (Napoli, *Guida degli scienziati*, t. I<sup>er</sup>, p. 385.)

un relief représentant la Madone assise sur un trône et entourée d'anges appartient à ce genre délicat de relief appelé *stiaciato*, qui, faisant à peine saillie, arrive à modeler par des gradations presque insensibles et semble plutôt dessiné sur le marbre que sculpté. Donatello surpassa, dans ce genre de travail, tous les sculpteurs. Ses illustres contemporains, les médaillistes Pisanello, Matteo di Pasta et Sperandio, firent l'usage le plus habile de ce procédé, mais ils ne l'employèrent jamais pour des têtes de grandeur naturelle<sup>1</sup>.

Au point de vue de la grandeur et de la largeur de style, ce tombeau est unique entre tous les tombeaux italiens. Le visage sévère et fortement accusé du cardinal, les deux génies en pleurs qui, avec leurs draperies simples et classiques, rappellent les chœurs de la tragédie grecque, nous offrent la personnification la plus élevée et la plus dramatique de ce type pisan que nous avons si souvent eu l'occasion de signaler; et les trois cariatides sur lesquelles repose toute cette pompe funéraire viennent compléter cet ensemble saisissant<sup>2</sup>.

Douze ans avant sa mort, Bartolomeo Aragazzi<sup>3</sup>, le savant secrétaire du pape Martin V, chargea Donatello et Michelozzo d'exécuter, pour l'église paroissiale de Montepulciano (sa ville natale), son tombeau, auquel il consacrait une somme de vingt-quatre mille scudi. Cette énorme dépense confirme la croyance générale que la vanité d'Aragazzi ne le cédait en rien à son talent de poète et à son savoir. Telle était aussi la pensée de Leonardi Bruni<sup>4</sup>, quand il dit : « Jamais individu ayant eu la conscience de sa renommée n'a songé à s'ériger un monument à lui-même. Est-il rien, ajoute-t-il, de plus honteux que de rappeler par un monument la mémoire d'un homme dont la vie est ignorée? Cyrus ordonna que son corps fût confié à la terre, ne connaissant pas, disait-il,

1. On trouve des spécimens de reliefs très-peu saillants dans les sculptures égyptiennes de l'époque la plus reculée, et postérieurement aussi à la vingt-sixième dynastie; dans l'intervalle qui sépare ces deux époques, les Égyptiens avaient renoncé à cette sculpture pour adopter la méthode des incises coloriées. Les Assyriens excellèrent aussi dans ce genre de sculpture, comme le prouvent les admirables reliefs de Kouyundjik, au Musée Britannique; il en fut de même des Étrusques, ainsi que l'attestent les reliefs de Chiusi conservés à Pérouse et à Paris. Au xv<sup>e</sup> siècle, Donatello renouvela ce genre de travail dans le pays même jadis habité par cet ancien peuple.

2. Ce monument fut commandé par Cosme de Médicis, exécuteur testamentaire du cardinal. Donatello, dans une lettre publiée par Gaye, dit qu'il devait recevoir 850 florins, y compris les frais de transport de Pise, où il fut exécuté, jusqu'à Naples.

3. *Biographia universale*, t. V, p. 437.

4. L. Bruni, *Epistolæ*. La lettre en question est adressée à Poggio Bracciolini (epist. v, t. II, lib. VI, p. 45).

de matière plus noble que celle qui produit les fleurs, les fruits et les substances précieuses. César et Alexandre ne se préoccupèrent pas non plus de leurs propres tombeaux<sup>1.</sup> » Dans cette même lettre, Bruni nous apprend que, voyageant dans le district d'Arezzo, il rencontra un jour le tombeau d'Aragazzi qu'on transportait à Montepulciano ; le pesant fardeau s'était embourbé ; les efforts des bœufs pantelants ne pouvaient le tirer de la fondrière. Dans son désespoir, un des charretiers, s'arrêtant pour essuyer la sueur qui inondait son front, s'abandonna à la colère en s'écriant qu'il espérait que les dieux damneraient tous les poëtes passés et futurs. Intéressé, en sa qualité de littérateur, à connaître la cause de cette imprécation, Bruni lui demanda pour quel motif il haïssait les poëtes. Le paysan lui répliqua qu'un vaniteux imbécile, mort récemment à Rome, avait ordonné qu'un monument de marbre, celui-là même qu'il transportait, fût érigé en son honneur dans sa ville natale, et il ajouta que c'était un poëte dont il n'avait jamais entendu parler.

Ce fut en vain qu'Aragazzi se donna tant de peine pour perpétuer sa mémoire à Montepulciano, car, lors de la construction de la nouvelle église, son tombeau fut enlevé et, soit négligence, soit animosité, ainsi que le rapporte la tradition, il fut en partie détruit<sup>2.</sup>

Les nombreux fragments dispersés dans l'église sont d'une telle supériorité, qu'on ne saurait trop déplorer cette destruction. Aucune des sculptures de Donatello ne surpassé en beauté le bas-relief engagé entre les deux premiers piliers de la nef centrale. La Madone assise tient sur ses genoux le divin Enfant qui, souriant avec tendresse à Aragazzi, agenouillé devant lui, appuie son pied sur l'épaule de l'un des trois enfants charmants groupés aux pieds de la Vierge. Quatre figures, représentant des membres de la famille Aragazzi, entourent le trône de la Madone, derrière laquelle deux petits anges tiennent une guirlande. On retrouve dans cette œuvre, admirable de composition, magistrale au point de vue du rendu des formes et du traitement des surfaces, ravissante par la grâce séduisante des enfants, par la douceur et la tendresse exquise du Sauveur enfant, toutes les qualités qui caractérisent le talent de Donatello. Le second relief, à peine inférieur au premier, représente Aragazzi revêtu d'un costume officiel ; il s'entretient avec une femme âgée qu'il

1. Aragazzi s'associa à Poggio Bracciolini et à Cincio Romano pour éditer les œuvres de Lactance, de Vitruve, de Priscien, et divers manuscrits précieux, grecs et latins, qu'ils retirèrent, ainsi que le dit Filelfo, des prisons dans lesquelles les Allemands et les Français les avaient renfermés. (Bettinelli, *Risorgimento*, etc., t. I<sup>e</sup>, p. 262, note a.)

2. Abate Parigi, *Notizie della città de Montepulciano*, p. 87, n° 71.

tient d'une main, tandis qu'il donne l'autre à un des deux jeunes hommes qui accompagnent cette femme, qu'escortent aussi deux moines. L'effigie du poète, qui se voit à gauche du grand portail de l'église, pourrait bien être de Michelozzo, les surfaces planes étant beaucoup moins plates et le travail beaucoup moins réaliste que ne le sont habituellement les œuvres de Donatello. Les autres fragments de ce tombeau sont le socle, orné d'enfants portant des festons, qui fait maintenant partie d'un grand autel ; deux statues de grandeur naturelle, la Force portant une colonne, et la Foi, revêtue d'un costume classique, dont le visage, rempli d'expression, manque cependant de beauté ; enfin un haut-relief de grandeur naturelle, représentant Dieu le père bénissant.

On doit encore à la collaboration de Donatello et de Michelozzo le bas-relief en bronze des fonts baptismaux du Baptistère de Sienne, qui représente le festin d'Hérode<sup>1</sup>. De tous les reliefs qui ornent ces fonts baptismaux, celui-ci est certainement le plus dramatique, de même que celui de Ghiberti est le plus remarquable. Hérode recule d'horreur à la vue de la tête de saint Jean-Baptiste, qu'un soldat agenouillé lui présente sur un plat; deux enfants, un convive qui se couvre le visage de ses mains, et deux autres personnages dont les gestes montrent l'affliction que leur fait éprouver ce spectacle, font ressortir davantage l'expression d'Hérode, et donnent à la composition une unité admirable. Derrière la table près de laquelle est assis le tyran, s'élève le mur de la prison, et, à travers les arcades ouvertes, on aperçoit le geôlier remettant à un de ses valets la tête du prisonnier.

Au commencement de 1433, un artiste nommé Simone<sup>2</sup>, que Vasari désigne, à tort, comme étant le frère de notre sculpteur, appela Donatello à Rome pour le consulter sur la plaque tombale du pape Martin V,

1. Un document publié par le professeur Milanesi (*Docum. Sanesi*, t. II, p. 434) nous apprend que ce bas-relief fut achevé et livré avant le 5 octobre 1427. L'état constatant cette livraison mentionne aussi que Donatello devait recevoir 720 livres pour ce travail. Ce relief était un des deux reliefs d'abord confiés à Jacopo dalla Quercia; un autre bas-relief du même sujet, mais autrement conçu et d'un mérite fort remarquable, aussi de Donatello, se trouve au musée Wicar, à Lille. Vers la même époque, notre artiste coulait la dalle funéraire de Giovanni Pecci, évêque de Grosseto, qui est placée dans le pavé de la cathédrale de Sienne, en face de l'autel de San-Ansano. Giovanni Pecci, noble Siennois, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, protonotaire apostolique et chanoine de la cathédrale de Sienne, nommé évêque en 1417, mourut en 1426. (Ugurgieri, *op. cit.*, vol. I<sup>e</sup>, p. 243.)

2. Cet artiste est peut-être le même personnage que Simon Ghini, sculpteur et orfèvre florentin. L'inventaire de Donatello, publié par Gaye dans le *Carteggio*, résout la question; Donatello n'eut jamais de frère de ce nom.

qu'il avait modelée, et qu'il allait couler en bronze pour la basilique de Latran. Donatello arriva peu de temps avant le couronnement de l'empereur Sigismond, et fut engagé, avec Simone, à s'occuper de l'organisation des fêtes publiques qui furent célébrées à cette occasion avec la plus grande magnificence. Il passa probablement à Rome le reste de l'année, celle de l'exil de Cosme de Médicis, et ne retourna à Florence qu'après le retour triomphal de son protecteur dévoué. Selon nous, ce fut pendant les quinze ou seize années qui suivirent ce retour qu'il exécuta un certain nombre d'ouvrages sans date, qui appartiennent à ses deux manières, l'une réaliste, l'autre classique. La Madeleine du Baptistère et le saint Jean des Uffizi nous offrent les exemples les plus frappants de cette manière où l'artiste, sans autrement se préoccuper de l'art en soi, a tout sacrifié au réalisme. Le visage dévasté de la Madeleine, presque voilé sous ses longs cheveux épars, ses membres décharnés, qui semblent à peine capables de supporter même un corps amaigri, nous montrent que Donatello chercha à traduire aussi fidèlement que possible l'idée qu'il se faisait d'une femme qui, pendant longtemps, réduite à la nourriture la plus grossière et la plus insuffisante, prenait à peine quelques moments d'un sommeil agité, sur le dur rocher, qui était pour elle tout ensemble un asile de pénitence et de prières. Ainsi encore lorsqu'il sculpta son saint Jean, songeant à l'effet que de longues courses errantes à travers le désert, un régime de sauterelles et de miel sauvage, l'absence de tout abri contre l'orage et la tempête, hormis un maigre vêtement de poil de chameau, produiraient sur la charpente humaine, il figura un squelette dont le visage brille d'un sombre fanatisme, dont les lèvres entr'ouvertes semblent murmurer le message prophétique qui吸orbe son être tout entier. Ces œuvres ne sont ni idéales ni belles, et provoquent un certain sentiment de répulsion, mais elles ont cette valeur et cet intérêt qu'elles sont les représentations sincères et réelles des personnes dont elles donnent l'image ; puis elles nous montrent que Donatello ne croyait pas que le seul but de l'art fût de plaire aux yeux, et aussi qu'il regardait les Madeleine rebondies et les saint Jean rayonnants de jeunesse et de beauté comme des images mensongères et absurdes.

Une des plus précieuses facultés de cet artiste était de savoir juger le degré de fini que réclamait une figure destinée à être vue à une distance plus ou moins considérable, et il lui arriva ce qui était arrivé à Phidias ; la statue du roi David, qui, dans son atelier, paraissait complètement manquée, une fois en place excita la plus vive admiration. Cette statue, qu'on voit dans une niche au troisième étage du campanile de

Florence, est connue sous le nom du *Zuccone*, à cause de sa tête chauve<sup>1</sup>. Alors que Donatello travaillait à cette statue, on l'entendit lui dire : « Parle, parle ! » Il la tenait en telle estime que, dans la discussion, il se complaisait comme argument irrésistible à dire : « *Alla fe che porto al mio Zuccone.* » Personne autre que le sculpteur lui-même ne sut ni juger ni apprécier cette statue avant qu'elle ne fût placée dans la niche qui lui était destinée ; chacun des larges plis de la draperie produisit alors l'effet voulu sur les personnes qui la voyaient de la piazza. Il en est de même des bas-reliefs représentant des enfants chantant et dansant, aujourd'hui dans un étroit corridor des Uffizi, qui nous paraissent d'un travail grossier ; mais si nous avions pu les voir à leur place, sur la balustrade de l'orgue au Dôme, ils nous produiraient sans doute un effet bien plus puissant que n'eussent produit à cette même place, qui leur était aussi destinée, les reliefs sculptés par Lucca della Robbia : ceux-ci, très-terminés, étant placés au-dessous de ceux de Donatello, gagnent nécessairement beaucoup dans leur position actuelle. Cette heureuse faculté de savoir proportionner le degré de fini à la distance se manifeste dans les bas-reliefs de la chaire extérieure de la cathédrale de Prato, d'où, de temps en temps, on montre au peuple la ceinture de la Vierge. Les bandes d'enfants joyeux qui, entrelacés comme des rameaux de vigne, cheminent en dansant et en chantant, sont d'un effet admirable : les tailles profondes et angulaires qui accusent les personnages du premier

1. C'est le portrait d'un nommé Barduccio Chierichoni. Les deux figures dans les niches avoisinantes, aussi de Donatello, représentent saint Jean et Jérémie. La quatrième statue, qui représente le prophète Abdias, porte cette inscription : *Joannes Rossus prophetam sculpsit Abdiam.* Giovanni Rossi de' Bartoli, qui sculpta cette figure, était Florentin. La plus importante des œuvres de Rossi est le tombeau Brenzoni, dans l'église de San-Fermo Maggiore à Vérone ; on y lit cette inscription :

Quem genuit Russi Florentia Thusca Johannis,  
Istud sculpsit opus ingeniosa manus.

(Voir Vasari, vol. IV, p. 456, note 4.) Une résurrection d'un bel effet, très-théâtrale toutefois, couronne le sarcophage. Le Christ, une bannière à la main, se tient debout sur le sépulcre ouvert ; un ange, placé dans l'ouverture même, soulève la pierre qui ferme le tombeau. Sur les rochers, au-dessous, reposent trois soldats disposés d'une manière pittoresque : le premier, la tête renversée en arrière ; un autre, la main appuyée sur son bras ; le troisième tourne le dos aux spectateurs. Des draperies figurant une tente, et dont les plis sont soulevés par des génies nus, surmontent le tout. Ricci (*Memorie degli artisti della marca d'Ancona*, t. 1<sup>er</sup>, p. 417 et 434) mentionne une inscription placée sur le grand portail de l'église de San-Niocolo à Tolentino, qui établit que les sculptures qui décorent ce portail furent exécutées, en 1431, par Giovanni Rossi.

plan projettent des ombres transparentes sur le relief moins saillant des figures des plans postérieurs, et permettent de distinguer les contours, même à une distance considérable.

Afin de protéger cette œuvre contre les dégradations extérieures, Donatello l'exécuta de manière que même les parties les plus saillantes ne se projetassent point sur le profil de la bordure qui les encadrerait. S'il réussit à vaincre cette difficulté dans le relief dont nous parlons sans amoindrir son œuvre, il n'en fut pas de même dans le groupe en bronze de Judith et d'Holopherne, qui est plein de roideur et dont les extrémités ne se détachent pas assez de l'ensemble. Quoique l'air résolu de la Judith penchée au-dessus du corps de sa victime soit parfaitement en harmonie avec son caractère et avec sa mission, cette œuvre nous semble une des moins intéressantes de Donatello. Après l'expulsion de Pierre de Médicis, le groupe fut enlevé du palais Médicis et placé sur la *ringhiera* ou plate-forme du palazzo Vecchio, et comme avertissement aux tyrans, on y grava cette inscription : *Exemplum sal. pub. cives posuere, 1495*<sup>1</sup>.

Entre son style réaliste outré, dont la Madeleine et le saint Jean peuvent être regardés comme les types, et son style inspiré de l'antique, Donatello produisit de nombreux ouvrages, empreints sans contredit de réalisme, mais beaucoup plus agréables parce qu'ils sont moins exagérés. A cette manière appartiennent la statue et le buste de saint Jean du palais Martelli, dont le charme tient à un raffinement, à une vérité extrêmes, et à une délicatesse d'exécution combinée avec une grande individualité, qualités remarquables surtout dans le buste. Ces mêmes qualités donnent beaucoup de prix à un autre buste de saint Jean, placé dans une salle du presbytère de la *chiesa della Commenda*, à Faenza ; ce travail est exquis, et l'expression en est simple, vraie et très-naturelle. Dans ce buste, comme dans le profil du même saint, bas-relief en pierre de couleur foncée aux Uffizi, les cheveux sont admirablement traités, ils sortent de la tête de la façon la plus naturelle, ils tombent en boucles presque soyeuses d'une grâce parfaite. Pour la chevelure, les anciens étaient certainement sans rivaux, mais nul sculpteur ancien ou moderne n'a jamais surpassé Donatello dans l'art de donner aux cheveux le naturel et la souplesse. Il est d'autres représentations de saint Jean dues à cet

1. *Baldinucci*, t. I<sup>r</sup>, p. 405. — Gualandi dit que l'inscription se rapporte aussi au duc d'Athènes, qui, de même que Pierre de Médicis, fut expulsé en 1344, par suite de l'abus qu'il avait fait du pouvoir. En 1504, la Judith fut transportée à la *loggia de' Lanzi*, afin de faire place au *David* de Michel-Ange. (Gualandi, *op. cit.*, 4<sup>e</sup> série, p. 403.)

artiste; telles, la statue en bois de la chapelle florentine de l'église des *Frari*, à Venise, et la statue en bronze de la cathédrale de Sienne, qui ni l'une ni l'autre n'offrent de qualités saillantes; et encore la statue en bois de la sacristie de Saint-Jean de Latran, dont les membres, les mains surtout, sont d'un modelé magnifique.

Nous avons parlé à plusieurs reprises de l'amitié qui existait entre Cosme de Médicis et Donatello: le prince consultait souvent notre artiste dans les achats d'art destinés à sa collection particulière; il profitait également de son talent en lui faisant restaurer les œuvres mutilées, et il le chargea de faire des copies en relief de huit de ses plus belles pierres gravées, pour orner le *cortile* de son palais. Il lui commanda aussi divers ouvrages originaux: l'un des plus remarquables est la gracieuse statue en bronze de David, aujourd'hui aux Uffizi, et qui, sans être une copie, offre un exemple heureux de l'influence que l'antique peut exercer sur le génie, sans pour cela l'asservir. Le corps nu, le jeune héros porte un chapeau de berger, entouré de lierre, qui projette l'ombre sur son visage; il se tient debout, un pied sur la tête de son gigantesque ennemi, une épée énorme dans sa main droite, et la main gauche appuyée sur la hanche. Le soin apporté dans toute cette œuvre est visible jusque dans le casque de Goliath, qui est orné d'un beau relief *stiacciato*, représentant des enfants qui traînent un char triomphal<sup>1</sup>. Ce bronze est sous tous les rapports supérieur au David en marbre des Uffizi, qui nous semble faux dans la conception, gauche dans la pose et théâtral dans le sentiment. On voit dans la même galerie un délicat petit relief en bronze, représentant le triomphe de Bacchus: le dieu, étendu sur son char, qu'un petit amour pousse par derrière, tient élevé au-dessus de sa tête un petit satyre; deux autres amours sont assis sur le timon, deux traînent le char, et une douzaine de ces charmants enfants dansent et chantent en agitant leurs cymbales et en traînant des céps chargés de grappes.

La célèbre patère en bronze, de la collection de Martelli, maintenant au Kensington Museum, est une imitation encore plus cherchée et vraiment admirable de l'antique; elle en approche de si près, comme composition et comme exécution, que plusieurs personnes ont supposé que c'était la reproduction de quelque pierre gravée antique<sup>2</sup>. Les figures à

1. C'est peut-être la première statue nue exécutée en Italie depuis la chute de l'empire.

2. Hypothèse corroborée par Gori. Dans sa *Description des pierres gravées de la collection Médicis*, il décrit deux pierres dont les figures correspondent à celles de la patère de Donatello. (H. de Triqueti, *Revue trimestrielle des beaux-arts*, mai 1864.) Le Kensington Museum a acquis cette pièce pour la somme de 15,000 francs.

mi-corps de Silène et d'une bacchante, le masque surmonté d'un cartouche avec cette inscription : *Natura foret quos necessitas urget*; la corne ou rhyton qui reçoit le lait s'échappant du sein de la femme, le thyrse et les branches de vigne, les trophées, etc., le terme à l'arrière-plan, sont des merveilles d'exécution, travaillées avec le soin le plus excessif, jusque dans les plus minutieux détails. Les damasquinures et les feuillages d'or et d'argent qui relèvent le tout font un véritable joyau de cette patère, qui est certainement une œuvre unique en son genre.

Les biographes de Donatello mentionnent de nombreux ouvrages qui, autrefois dans la galerie Médicis ou dans les collections florentines particulières, sont aujourd'hui à tout jamais perdus ou dispersés, sans qu'il soit possible d'en constater l'identité d'une manière certaine. A cette dernière série appartiennent un beau profil en relief d'une femme dont les traits nobles et dignes et les cheveux noués dans le goût classique, derrière la tête, peuvent nous faire supposer que c'est l'œuvre décrite par Borghini, comme ayant appartenu autrefois à Baccio Valori<sup>1</sup>; et un profil de sainte Cécile dont le relief, en certains endroits, atteint à peine l'épaisseur d'une feuille de papier, et présente cependant les nuances les plus délicates, un modelé d'une habileté consommée et d'une vérité parfaite; la tête est entourée d'un diadème d'où s'échappent çà et là des boucles de cheveux si fins qu'on ne peut apercevoir le travail que par l'observation la plus attentive. Les traits ravissants, le regard baissé et la tête légèrement inclinée de la sainte, nous rappellent la description que, dans un de ses sonnets les plus exquis<sup>2</sup>, Dante nous a tracée de sa chaste Béatrix :

Ella sen va sentendosi laudare,  
Benignamente d'umiltà vestita,  
E par che sia une cosa venuta  
Di cielo in terra a miracol mostrare.

Un autre ouvrage non daté, un des plus beaux et un de ceux qui ont le plus le cachet du maître, est le Christ au sépulcre, soutenu par des

1. *Il Riposo di Borghini*, p. 259, et *Baldinucci*, t. I<sup>e</sup>, p. 407. Bocchi, dans les *Bellezze di Firenze*, donne une description de la collection Valori. Le professeur Salvini, de Pise, vendit, il y a quelques années, ce relief à M. H Vaughan.

2. *Vita nuova*, p. 96, éd. Barbera, 1864. Il existe deux exemplaires de ce bas-relief : l'un en Angleterre, appartenant à lord Elcho ; l'autre à Paris, dans le cabinet de M. de Vendœuvre; tous deux sont sculptés sur la pierre d'un gris sombre connue sous le nom de *pietra serena*.

anges; tels sont aussi le relief *stacciato* de Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre<sup>1</sup> et une charmante Madone avec l'enfant Jésus : tous trois appartiennent au South Kensington Museum.

Un beau bas-relief en bronze de la mise au tombeau, que nous sommes disposés à regarder comme appartenant à la période finale de la carrière de Donatello, se voit dans le musée Ambras, à Vienne. Les figures groupées autour du sarcophage ont beaucoup d'expression, mais sont quelque peu exagérées peut-être dans leur douleur. Le sarcophage, sur la partie antérieure duquel est sculpté un bas-relief du style antique, est relevé d'or.

Au commencement de 1444<sup>2</sup>, Donatello se rendit à Padoue, où il exécuta une série de travaux importants pour la basilique de Saint-Antoine ; il coula en bronze la statue équestre de Gattamelata, capitaine général des forces vénitiennes.

Immédiatement après la mort de ce célèbre condottiere<sup>3</sup>, la sei-

1. Il appartenait autrefois à la famille Salviati, à Florence. Quelques collections particulières de Paris renferment des pièces très-intéressantes en marbre et en bronze, qui semblent être de Donatello. M. His de la Salle possède un petit bas-relief en bronze représentant la Flagellation, d'une exécution magistrale, ainsi qu'une Madone avec l'enfant Jésus et des *putti*, œuvre ravissante, mais qui jette dans un grand embarras : car si les *putti* et les accessoires ont la plus grande ressemblance avec les travaux de l'époque padouane de Donatello, la Vierge ne les rappelle en rien, pas plus dans la pose, qui est celle d'une jeune danseuse au repos, que dans les draperies, qui manquent de cette largeur et de ce calme si caractéristiques chez ce maître. Qu'il soit de Donatello ou d'un artiste de son école, ce bronze n'en est pas moins une œuvre d'une grande beauté. Le cabinet de M. Timbal renferme un relief *stacciato* circulaire de la Vierge et l'Enfant, exécuté avec toute la liberté d'un dessin à la plume, et dont le style est analogue à celui du relief placé sur le tombeau Brancacci, à Naples. Un intéressant buste de saint Jean, en terre cuite, également dans cette collection d'élite, semble bien être de Donatello ; les yeux, les cheveux et la robe sont coloriés et les lèvres sont entr'ouvertes. M. Eugène Piot possède un très-beau bas-relief en bronze du martyre de saint Sébastien, qui appartient à la période padouane de Donatello.

2. Les dates données par Gonzati, *op. cit.*, Doc. LXXXI (voir t. I, p. 85), sont importantes, parce qu'elles constatent que l'arrivée de Donatello à Padoue eut lieu à une époque antérieure à celle qu'on indique habituellement. C'est le 19 juin 1444 que le nom du grand sculpteur se montre pour la première fois sur les registres de l'église Saint-Antoine ; il y est désigné sous le nom de *M° Donatello di Firencie* (sic), *che fa il Crucifiso*. D'autres mentions relatives à ce crucifix se trouvent aux années 1448 et 1449. La dernière, du 23 juin 1449, parle de ce travail comme étant achevé. Les indications des payements faits pour les Anges, les Évangélistes, les reliefs et les statues, sont datées de 1446, 1447, 1448 et 1449.

3. Cet illustre capitaine, que les historiens désignent sous des noms divers, Érasme, Stephen et Francisco da Narni, fut surnommé Gattamelata à cause de son



De nobile



gneurie de Venise vota une somme de deux cent cinquante ducats pour la célébration de ses funérailles dans l'église de Saint-Antoine à Padoue, où se trouvait déjà un sarcophage destiné à recevoir les restes mortels de ce capitaine. Elle décida aussi qu'on commanderait à Donatello une statue équestre en bronze, qui serait dressée sur la place avoisinant l'église. Il se rendit donc à Padoue pour exécuter cet ordre, œuvre d'autant plus difficile pour lui qu'il s'était jusqu'alors occupé de travaux d'une nature toute différente, que probablement il n'avait jamais vu d'autre statue équestre antique que celle de Marc-Aurèle<sup>1</sup>, et qu'il n'existaient en Italie aucune statue équestre moderne dont les défauts ou les qualités pussent l'éclairer et le guider. Depuis Justinien jusqu'en 1233, on n'avait érigé aucune statue équestre en Italie; à cette époque, les Milanais firent exécuter un bas-relief représentant leur podestat Oldrado de

astuce et de la rapidité féline de ses mouvements en temps de guerre. Son père, Marzi, était boulanger au château de Due-Santi, dans le territoire de Todi; sa mère, Melania Gattelli, était née dans cette dernière ville. Doué de ces qualités qui assurent l'autorité sur les masses, il fut, très-jeune encore, appelé à comprimer une révolte qui avait éclaté à Forli, et, deux ans plus tard, ilaida le gouvernement de Bologne à ramener à l'obéissance les diverses factions qui agitaient la ville.

Il était encore à Bologne, lorsque les Vénitiens, alors en guerre avec le duc de Milan, Philippe-Maria Visconti, lui offrirent le commandement supérieur de leurs forces; en 1434, il fut déclaré capitaine général de la république. Quatre ans plus tard, il défit son adversaire, le fameux Piccinino, alors commandant en chef des troupes milanaises, et qui, bien qu'aussi rusé et aussi rapide dans ses manœuvres que Gattamelata, s'était cependant laissé surprendre à Rovato. Ce château fut repris peu de temps après par Piccinino, qui vint ensuite mettre le siège devant Brescia, où Gattamelata s'était enfermé avec son armée. Le général vénitien sut, par une marche habile et périlleuse à travers les montagnes du Tyrol, dégager ses troupes de cette situation dangereuse et les ramener en sûreté dans les murs de Vérone. Pour récompenser Gattamelata de cette manœuvre de grand capitaine, le sénat de Venise lui accorda le droit de bourgeoisie, lui donna un brevet de noblesse et lui décerna un bâton de général. (Voir *Doc. CXLVIII, Diploma, etc.*, en date du 10 juillet 1439, Gonzati, *op. cit.*, t. II, p. 8.) Ce bâton, en argent ciselé et doré, est encore conservé dans le trésor de l'église Saint-Antoine, à Padoue. Les victoires de Sermida, de Chiusa, de Legnano, d'Arco, et enfin l'expulsion de Piccinino hors de Vérone, assurèrent le triomphe des Vénitiens sur Visconti. Au milieu de son triomphe, Gattamelata, frappé d'une attaque d'apoplexie en 1440, vécut encore trois ans, et succomba enfin à Padoue, le 16 janvier 1443. Ses obsèques furent célébrées avec une grande splendeur, à Padoue et à Venise, en présence du doge. (Sanuto, *Vite dei duchi di Venezia*, dans les *Rerum Ital. Script.* publiés par Muratori, t. XXII; Navagero, *Storia di Venezia*, ibid., t. XXII, et Gonzati, *Basilica di San-Antonio*, t. II, p. 125 et 127.)

1. Cette statue, découverte dans le Forum en 1487, fut dressée sur la place du Latran, par ordre de Sixte IV, en 1471; plus tard, Michel-Ange la transporta au Campidoglio.

Tresseno, qui le premier fit brûler des hérétiques dans leur cité. Ce relief, qu'on voit encore au dehors du palais des Archives, est, ainsi qu'on peut l'attendre d'une œuvre de cette époque, médiocre et sans vie ; le podestat monte un lourd coursier, dont les membres pesants justifient parfaitement le pas solennel. Plus de quarante ans après, les habitants de Lucques élevèrent des statues équestres à deux membres d'une puissante famille guelfe, Tommaso et Bonifazio degli Obizzi ; il n'existe aucun document qui nous permette d'en apprécier le style et la valeur. Ce n'est qu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle que deux élèves de Brunelleschi, Niccolo di Giovanni Baroncelli, et Antonio di Cristoforo, furent chargés par Lionello d'Este, fils naturel du marquis Niccolo<sup>1</sup>, de faire une statue équestre de son père qui, bâtard comme lui, avait, en vertu de ce droit que M. Rio appelle « le droit coutumier de son domaine », déshérité ses enfants légitimes en faveur de Lionello. Donatello coula la statue de Gattamelata à peu près à l'époque où les Baroncelli coulaient, à Ferrare, le groupe dont nous venons de parler. Le grand capitaine, montant un lourd cheval de guerre, est représenté revêtu d'une armure, la tête nue et la main droite étendue tenant le bâton de commandement. Les ornements les

4. Le marquis Niccolo, qui régna à Ferrare de 1398 à 1441, était le grand-père du duc Borso, alors sur le trône. En 1443, on forma le projet d'élever une statue au marquis Niccolo ; elle fut terminée et mise en place le 2 juin 1451, en face du Dôme, sur deux colonnes de marbre. Le marquis, la tête recouverte du bonnet ducal, portait un manteau dont le capuchon retombait sur ses épaules. Cette statue, ainsi que celle du duc Borso, exécutée par les mêmes artistes et mise en place le 19 décembre 1454, fut transportée à côté de la principale entrée du palais d'Este en 1472 ; cette entrée prit dès lors le nom de : *il Volto del cavallo*.

En 1796, ces deux statues furent détruites par les républicains. Le duc Borso, revêtu d'un costume ducal, était représenté assis sur un fauteuil en forme de trône ; autour du chapiteau de la colonne sur laquelle reposait la statue, quatre génies groupés portaient les armes du duc et de la commune. Une lettre de l'abbé Antonelli donne le contrat passé pour la statue du marquis Niccolo ; la dépense est fixée à quatre cents ducats. (Voyez *Il Saggiatore*, giornale romano, t. I, p. 400, et Gualandi, *Mem.*, IV<sup>e</sup> série, p. 38-48, V<sup>e</sup> série, p. 178-183.) Feu Giuseppe Boschi possédait une oreille de Borso et la tête d'un des génies, qui était, dit-on, d'une grande beauté. Les artistes qui exécutèrent ce monument furent Antonio di Cristoforo, Niccolo et son fils Giovanni Baroncelli, tous Florentins, et un Padouan, Domenico di Paris, le gendre de Niccolo Baroncelli. — Vasari (t. III, p. 261) mentionne Antonio et Niccolo comme ayant été élèves de Brunelleschi. Niccolo Baroncelli exécuta les trois statues en bronze, de grandeur naturelle, représentant Jésus crucifié, la Madone et saint Jean, qui sont dans la cathédrale de Ferrare. Le saint Georges et le saint Maurelio, placés sur le même autel, furent, après la mort de Niccolo, en 1453, fondues par Domenico di Paris, qui les termina en 1466. (Voir Gualandi, *Mem.*, IV<sup>e</sup> série, p. 33-48, et V<sup>e</sup> série, p. 178-183 — Vasari, t. III, p. 241, note 5.)

plus riches sont prodigués sur cette armure ; la cuirasse et les cuissards en sont couverts ; la selle est décorée de figurines en haut relief ; l'ornementation des genouillères et des caparaçons est aussi d'une grande richesse. L'attitude du général est à la fois aisée et imposante ; il est solidement campé sur son cheval, mais sans roideur aucune.

Ainsi qu'on devait s'y attendre de la part d'un sculpteur qui avait étudié l'anatomie de l'homme bien plus que celle du cheval, le cavalier est de beaucoup supérieur à la monture, dont la tête, le col et le poitrail sont hors de toute proportion avec la croupe et les jambes de derrière ; on peut remarquer ainsi que, contrairement à la réalité, il lève les jambes du même côté, mais c'est une faute dans laquelle sont tombés bien d'autres sculpteurs que Donatello ; dans les bas-reliefs du Parthénon, plusieurs chevaux reproduisent ce mouvement, qu'on trouve aussi dans les fameux chevaux de bronze de Saint-Marc, à Venise. Le mouvement d'un de ces chevaux ressemble tellement à celui du coursier de Gattamelata, qu'il nous est permis de supposer que Donatello s'en inspira afin de faire le grand modèle en bois conservé au *palazzo della Ragione*, à Padoue. Un critique éminent regarde ce cheval de bois comme bien supérieur au cheval de la statue de Gattamelata, et même à celui de la statue Coleoni à Venise ; mais nous ferons observer que la tête est une restauration, ce qui nous prive d'un important point de comparaison avec les deux autres coursiers, et que si la tête du cheval de Gattamelata n'est pas un chef-d'œuvre, celle du cheval de Coleoni est pleine de vie et de fierté. Le piédestal très élevé qui supporte la statue de Gattamelata est orné de deux bas-reliefs en marbre, dont la disposition présente quelques légères différences. L'un d'eux représente des génies ailés placés de chaque côté d'une tablette surmontée d'un casque ayant pour cimier un chat, emblème adopté par l'illustre guerrier dans ses armoiries.

A l'occasion de quelques jeux publics que le comte Capodilista donna à Padoue, ce modèle fut recouvert de peau, de façon à ressembler à un cheval vivant, et on plaça sur son dos un Jupiter gigantesque. Un poète contemporain, Ludovico Lazzarelli, en fit l'éloge dans ses vers et le déclara supérieur aux œuvres de Dédale, de Phidias et de Praxitèle ; éloge fort commun d'ailleurs chez les poètes de la Renaissance<sup>1</sup>.

Les bronzes que Donatello exécuta pour le grand autel de la basilique de San-Antonio seront bien plus estimés de ses admirateurs que cette statue de Gattamelata. Ceux qui représentent quelques-uns des miracles

1. Lazzarelli reçut de l'Empereur Frédéric III une couronne de laurier. (Cicognara, *op. cit.*, t. VI.)

opérés par saint Antoine sont au nombre des plus remarquables : tel celui où le saint, au milieu d'une foule nombreuse qui témoigne, par une grande variété de gestes et d'expressions, son étonnement en voyant enfoui, au milieu des ducats d'un coffre-fort, le cœur d'un avare dont le corps repose dans une bière voisine. Un des reliefs contigus est aussi l'œuvre de Donatello ; l'autre fut probablement exécuté sur ses dessins, par ses élèves qui, au nombre de quinze ou vingt, laidaient constamment dans ses travaux. Ces reliefs et les deux autres de la chapelle de l'Eucharistie<sup>1</sup>, où reposent Gattamelata et son fils, étant, à une exception près, le seul effort tenté par Donatello dans la voie spéciale de Ghiberti, nous amènent à une comparaison. Si, comme chez Ghiberti, on y retrouve l'emploi des plans de la perspective et des fonds d'architecture, ils visent cependant bien moins à se rapprocher de la peinture et à tromper les sens que ceux de Ghiberti; quoique moins riches, moins beaux, moins laborieusement composés, ils sont plus « sculpturaux », les figures étant moins en relief, et groupées avec moins de recherches de perspective. Les huit petits reliefs autour de l'autel et ceux qui ornent les piédestaux des statues, de grandeur naturelle, de saint Louis et de saint Prosdocio, exécutées par Donatello, représentent des anges chantant et jouant de divers instruments de musique ; ce sont d'admirables exemples du style qui caractérise ce maître. Les trois figures placées dans les pilastres, et l'ange si gracieux qui tient un livre ouvert, sont surtout des chefs-d'œuvre de beauté ; ces œuvres d'art, achevées avec une délicatesse et un soin exquis, sont appliquées sur un fond damasquiné d'or et d'argent. Quatre anges jouant aussi de divers instruments de musique, un Christ mort entouré d'anges et une Madone avec l'enfant Jésus, dans la chapelle du Saint-Sacrement ; un crucifix, une Déposition en argile coloriée, les statues de saint François et de saint Antoine, une Vierge avec l'enfant Jésus entre saint Daniel et sainte Justine, en différents endroits du chœur ; et les symboles des Évangélistes, parmi lesquels l'Ange de saint Matthieu se distingue par sa beauté remarquable, furent tous coulés ou modelés, sous la direction de Donatello, par Giovanni et Antonio Celino da Pisa<sup>2</sup>, Urbano

1. Cette chapelle fut élevée par la femme de Gattamelata, Giacometta della Leonessa. (Gonzati, *la Basilica di San-Antonio*, t. I<sup>r</sup>, p. 54; t. II, p. 429.)

2. Giovanni, Antonio et Bernardino étaient, tous trois, fils de Martino da Pisa. (Zani, *Enc. met.*, t. XVI, p. 476 et 340.) Giovanni, l'élève de Donatello, et qui l'aida à Padoue, est regardé comme l'auteur de l'autel en terre cuite de la chapelle de l'église des *Eremitani*, à Padoue. L'autel est orné d'un groupe représentant la Madone et l'enfant Jésus, entre deux saints, dont l'un est saint Jean; à droite, saint François et saint Antoine; à gauche, saint Christophe et un autre saint : l'entablement est orné d'une

da Cortona et Francesco Valenti. Les surfaces, traitées avec soin, sont travaillées au marteau, de manière à reproduire les tissus qu'on voulait imiter; les parties secondaires même nous montrent que le conscientieux artiste ne considéra son travail comme achevé que lorsqu'il eut épuisé toutes les ressources de son art<sup>1</sup>. On est heureux de constater que les Padouans apprécierent toute la valeur de ces bronzes; l'enthousiasme fut si grand, que Donatello prétendit qu'il devrait retourner dans sa ville natale, où une dose salutaire de critique l'empêcherait de s'abandonner à l'orgueil. Il quitta donc Padoue en 1450, et se rendit à Ferrare pour soumissionner la fonte de cinq statues de bronze destinées à un autel de la cathédrale, mais il ne put s'entendre avec la fabrique, qui lui accorda une indemnité pour son déplacement, le laissant libre de partir<sup>2</sup>. Nous le perdons de vue jusqu'à l'année suivante. Il nous est permis de conjecturer qu'à cette époque il séjourna à Venise, où il exécuta une statue en bois de saint Jean-Baptiste, pour l'autel sculpté, doré et peint de la chapelle des Florentins, aux Frari<sup>3</sup>.

De Venise, il se rendit à Modène pour y couler une statue en bronze de Borso d'Este, duc de Ferrare. Despote sans conscience et sans cœur, résumé de tous les vices, ennemi de toute liberté, le duc n'en était pas moins en grande faveur auprès des habitants de Modène, par suite des nombreux et importants priviléges municipaux qu'il leur avait concédés, lors de son investiture au duché<sup>4</sup>.

Le duc fut prié d'envoyer son portrait à Modène et d'indiquer le costume dans lequel il désirait être représenté. Donatello s'engagea à terminer cette statue en un an et à choisir, dans les montagnes voisines, le marbre nécessaire à la construction du piédestal. Des travaux urgents l'empêchèrent de jamais remplir cet engagement, quoiqu'il eût renouvelé

frise composée de *putti*; des anges surmontent la corniche, et une image de Dieu le Père remplit la lunette. L'influence de Donatello se manifeste dans de nombreuses parties de cet ouvrage: la Madone est pleine de dignité et l'Enfant divin rempli de grâce. — Gonzati (*op. cit.*, t. I<sup>e</sup>, p. 132) mentionne Giovanni et Antonio Celino da Pisa, ainsi qu'Urbano da Cortona et Francisco Valenti, comme les quatre meilleurs auxiliaires de Donatello à Padoue; il dit que chacun d'eux coula un Évangéliste en bronze sous la direction et d'après un modèle de Donatello. (Voir *Docum. LXXXV*, p. 85 et suiv.)

1. A l'égard des payements faits à Donatello pour ces bronzes, voir Gonzati, *op. cit.*, *Docum. LXXXI*; voir aussi, pl. II, p. 132, 27, t. I, p. 232.

2. Gualandi, *op. cit.*, IV<sup>e</sup> série; Cittadella, *Notizie*, etc., p. 48.

3. Les autres statues et les incises sont l'œuvre d'artistes florentins, parmi lesquels Zanotti (*Guida di Venezia*, p. 466) mentionne un certain Geronimo.

4. A. F. Rio, *De l'Art chrétien*, t. III, p. 407 et suiv., cite Frizzi, t. IV.

les promesses déjà faites à l'envoyé spécial que lui adressèrent, à Padoue, les magistrats de Modène, qui avaient patiemment attendu pendant deux ans.

Ainsi que nous l'avons déjà vu, c'est de 1449 que datent les derniers bronzes de la basilique de San-Antonio, à Padoue ; Donatello doit cependant avoir travaillé dans cette ville de 1451 à 1453, puisque ce fut là que l'envoyé des Modénois vint le trouver<sup>1</sup>.

Nous savons aussi qu'en mars 1456 il fut appelé à Ferrare pour siéger au nombre des juges qui devaient prononcer sur les statues de bronze exécutées par Baroncelli pour le Dôme<sup>2</sup>. Nous savons encore qu'avant de retourner à Florence, où il passa le reste de sa vie, il doit avoir sculpté ce ravissant buste de saint Jean, à Faenza, dont nous avons déjà parlé, ainsi qu'une statue en bois du même saint (qui a été aujourd'hui peinte et restaurée) pour le couvent des *Padri Reformati*. Nous pouvons donc supposer que ce ne fut qu'en 1457 qu'il rentra de nouveau à Florence pour s'y établir définitivement. Quoiqu'il eût alors passé la soixantaine, grâce à sa vie sobre et régulière, il était encore plein de force et de vigueur. Un grand nombre de ses œuvres, dont nous avons parlé sans en pouvoir préciser la date, ont probablement été exécutées à cette époque, à laquelle appartiennent certainement les quelques travaux dont il nous reste à parler. Nous citerons la niche très-ornée à l'extérieur d'Or-San-Michele, et dans laquelle se trouve le groupe de l'Incrédulité de saint Thomas, par Verrocchio ; c'est un plein cintre surmonté d'un galbe très-ouvert qui repose sur des colonnes torses que supportent des pilastres corinthiens. Les parties nues sont ornées de masques, de rinceaux et autres ornements. La statue en bronze de saint Jean, au dôme de Sienne, exécutée probablement dans l'année qui suivit son retour de Padoue, date aussi de cette époque, car on sait que Donatello se rendit alors à Sienne, pour soumissionner une porte en bronze destinée au Baptistère ; mais, par suite de motifs encore ignorés, il n'exécuta jamais ce travail.

Donatello consacra les dernières années de sa vie à l'ornementation de l'église de Saint-Laurent à Florence, pour laquelle il modela les quatre Évangélistes en stuc, plusieurs bustes de saints, et la petite porte en bronze qui avoisine l'autel de la sacristie ; il fit aussi les dessins et commença l'exécution de deux chaires en bronze qui furent terminées par

1. Campori, *Gli Artisti italiani e stranieri negli stati Estensi*, Modena, 1755, p. 158. La statue devait coûter trois cents florins d'or.

2. Il est prouvé, par un document conservé aux archives de la cathédrale, qu'il fut appelé à Ferrare en 1456. (*Il Saggiatore*, giornale romano, t. 1<sup>er</sup>, p. 400.)



Centaur in the sea



one

to right

Douglas M. S.



son élève Bertoldo<sup>1</sup>. Quoique les reliefs de ces chaires, qui représentent des épisodes de la Passion, soient exagérés comme sentiment et inférieurs comme exécution aux bronzes de Padoue, ils nous prouvent que si la main était devenue débile l'esprit n'en avait pas moins conservé toute sa vigueur<sup>2</sup>. Le dernier et le plus inférieur de ses ouvrages, la statue de saint Louis de Toulouse, couronnant autrefois le portail de Santa-Croce, se voit aujourd'hui dans le musée du Bargello. Cette figure est mal proportionnée, et les plis quelque peu tourmentés des draperies ne permettent pas de distinguer les formes. Donatello faisait lui-même peu de cas de cette statue, et, pour justifier son manque de caractère, il disait, affirme-t-on, qu'il n'en était que plus en harmonie avec un homme qui avait été assez fou pour échanger un royaume contre un couvent.

Tandis qu'il travaillait à l'église Saint-Laurent, Donatello reçut de Cosme de Médicis une somme d'argent suffisante pour son entretien et celui de quatre aides; bien que cette somme pourvût largement à ses besoins, il dépensait peu pour lui-même, et Cosme, trouvant que son costume ne répondait pas à son rang, lui envoya un manteau, un capuchon et un surtout rouges; mais Donatello, les renvoyant aussitôt, le remercia, en disant que ces vêtements étaient beaucoup trop beaux pour qu'il en fit usage. Après la mort de cet excellent ami et protecteur auquel Donatello ne survécut que deux ans, Pierre de Médicis combla de soins et d'attention notre artiste; il lui accorda une pension viagère, en remplacement d'une ferme à Caffagiolo que le sculpteur avait refusée dans la crainte des ennuis et des troubles qu'elle pourrait lui causer. Une paralysie reléguait Donatello dans son lit pendant quelque temps, et la mort vint mettre fin à ses souffrances, le 13 décembre 1466. Ne voulant pas plus après sa mort que pendant sa vie s'éloigner de Cosme de Médicis, il avait demandé à être enterré dans l'église Saint-Laurent, où ses funérailles eurent lieu, en présence de tous les artistes de la ville et d'une foule immense de ses concitoyens: la cité entière voulait rendre un dernier hommage à un si grand génie, qui, par sa générosité, par sa simplicité et sa bienveillance, s'était acquis la sympathie de tous.

Michel-Ange excepté, jamais sculpteur toscan n'exerça sur l'art de son époque une influence égale à celle de Donatello. On peut, entre tous,

1. Bertoldo se montra habile fondeur dans les sujets de batailles. Voir un relief de lui aux Uffizi. Son meilleur ouvrage est la médaille de Mahomet II (Morelli, *op. cit.*, p. 419, note 30.)

2. Voir à ce sujet une lettre de Bandinelli adressée à Cosme I<sup>er</sup>. (Bottari, *Lettere pittoriche*, t. I<sup>er</sup>, p. 50.)

le proclamer le premier et le plus grand des sculpteurs chrétiens; car, malgré son amour ardent et son étude persévérente de l'art classique, toutes ses œuvres, quand elles ne sont pas des imitations cherchées de l'antique, sont empreintes du plus profond sentiment religieux. Il nous est donc difficile de comprendre pourquoi de nombreux écrivains ont avancé que, dans l'art, Ghiberti représente le christianisme, et Donatello le paganisme. Passionnés pour l'antique, tous deux lui doivent leurs qualités les plus éminentes ; mais quelle est l'œuvre de Ghiberti où se montre une inspiration aussi profondément chrétienne que celle qui rayonne dans le saint Georges, dans le saint Jean, dans la Madeleine et dans un grand nombre des bas-reliefs de Donatello ? Chez ce dernier, l'homme aussi bien que l'artiste répond à l'idéal que nous nous faisons du chrétien : modeste, bienveillant pour tous, plein de charité, ami éprouvé, honnête, droit, loyal, Donatello était une de ces rares natures dont rien ne ternit la pure et irréprochable renommée.

CHARLES PERKINS.



## CYPRIS ET PAPHOS

ART ET DOGME DU TOURAN



TYPE D'ÉPOQUE TOURANIEENNE.

Le système historique et philologique que M. Renan a importé de ce côté-ci du Rhin, il y a une vingtaine d'années, n'a pu se soutenir en face des nouveaux éléments de critique que nous a apportés le déchiffrement des monuments hiéroglyphiques et cunéiformes. Décidément l'immuabilité des races et des langues sur lesquelles il se basait n'a rien de fondé, et les légendes de la Genèse, qui veulent nous faire descendre d'une souche commune, ont reçu une confirmation aussi éclatante qu'inattendue. Il est à peu près démontré aujourd'hui qu'aucune barrière insurmontable n'a existé entre les races dont nous descendons, qu'elles se sont constamment mêlées et pénétrées les unes les autres, et que non-seulement leurs langues se sont fait de nombreux emprunts, mais qu'à une époque beaucoup moins reculée peut-être qu'on ne le croit toute la race blanche à laquelle nous appartenons n'a eu qu'une seule langue, divisée sans doute en de nombreux dialectes, mais sensiblement homogène.

Pour les langues aryennes et sémitiques, qui ont une écriture originairement identique et une immense quantité de racines communes, cela va de soi. Elles ne se sont réellement séparées que du jour, qu'il est impossible de préciser, où les Gréco-Latins rendirent leur écriture digramme de monogramme que sont restées toutes les autres, par l'adjonction des voyelles.

Le rameau touranien a longtemps résisté à toute espèce d'assimilation. La formation de ses radicaux est toute différente; ses formes grammaticales, au contraire, se rapprochent tellement du sanscrit et du latin,

qu'il y a bien plus de ressemblance sous ce rapport entre le turc et le sanscrit qu'entre celui-ci et le français ou toute autre langue moderne, qui inclinent vers les formes sémitiques. Aujourd'hui il est admis que le rameau touranien fait partie du même tronc, dont il s'est séparé plus tôt que les autres ; et M. Oppert, en découvrant le chaldo-scythique, a démontré qu'une foule de radicaux qu'on croyait appartenir à la langue biblique sont empruntés à un vieil idiome touranien : ce sont ceux qui ont fourni à toutes nos langues leur premier vocabulaire, technique, scientifique et théologique, et que nous allons étudier.

On distingue donc une époque *touranienne*, une époque *sémitique* et une époque *aryenne* dans l'histoire du langage et celle de l'art, plutôt qu'on ne distingue des arts et des langues touraniens, sémitiques ou aryens. Il en est de même de l'art grec et de l'art romain, qui n'est que l'art grec sous la domination romaine ; l'art grec lui-même n'est que celui d'une époque et non d'un peuple, et l'on sait que la Vénus de Milo fut l'œuvre d'un Syrien d'Antioche.

Si nous remontons à des époques plus reculées, l'art pour l'art, tel que le comprirent les Grecs pour la première fois, tel que nous le comprenons aujourd'hui, cesse complètement d'exister. De libre il devient hiératique, c'est-à-dire l'humble serviteur de la théologie et de la grammaire, qui ne font plus qu'un. Il est impossible de l'en dégager complètement et de faire son histoire à part ; quiconque veut se livrer à l'étude de ces époques reculées doit tout faire marcher de front. Ceci s'applique surtout à la branche spéciale de l'art antique dont je vais m'occuper. Elle est restée constamment hiératique depuis son origine, qui se perd dans la nuit des temps jusqu'à sa fin, à laquelle on peut assigner une date plus certaine, celle du règne de Théodose. On ne peut la rendre intelligible qu'en expliquant en même temps le système théogonique et grammatical, dont il n'est que l'illustration.



Nous savons aujourd'hui, grâce à de grossières gravures exhumées des cavernes de notre France, que l'art est contemporain du Renne, du *bos primigenius* et du Mammouth ; nous savons également que les races auxquelles nous devons ces premières archives de notre histoire appartenaient à celles qui se trouvent aujourd'hui reléguées dans les régions hyperboréennes : Lapons, Esquimaux, Samoyèdes, qui toutes sont rangées

dans le groupe tartaro-finnois ou touranien. Il ne paraît pas que la race nègre ait jamais dépassé les régions équatoriales, ou du moins on n'en trouve pas de traces certaines.

Dans le sud-ouest de l'Europe, les Basques, resoulés sur les deux versants des Pyrénées, ont conservé jusqu'à nos jours une langue qui peut passer pour un des types les plus compliqués du système agglutinatif propre aux langues touraniennes; cependant on y reconnaît non-seulement des analogies avec le slave et le sanscrit, mais l'existence d'un verbe auxiliaire, qui est le caractère distinctif des langues aryennes et modernes. C'est assez dire combien est vague cette qualification de touranien qui s'applique aux langues et aux types les plus divers de l'espèce humaine : Malais, Japonais, Escuas, Turcomans, Tatars, Finnois, Hongrois, variant depuis le blanc le plus éclatant jusqu'au brun le plus cuivré, des yeux obliques aux yeux horizontaux, et du nez le plus franchement aquilin au plus largement épaté. A vrai dire, le Touranien est ce qui n'est ni nègre, ni sémitique, ni aryen. Aujourd'hui cette désignation est donc purement négative et ne comporte plus aucune infériorité de race; il est prouvé que les Chaldéens, auxquels les Grecs ont presque tout emprunté, arts, science et philosophie, étaient des Touraniens, ainsi que les Mèdes et plus tard les Turcs et les Mongols, qui ont soumis les Byzantins et les Aryens dégénérés des Indes; il en est de même des Hongrois, qui se sont fait une place au cœur de l'Europe. Si leurs langues n'ont pas atteint la même perfection que les nôtres, c'est qu'elles sont plus anciennes et se sont arrêtées en chemin. Il en est arrivé tout autant à leur heure aux langues sémitiques, et peut-être les nôtres sont-elles destinées à être devancées à leur tour.

Des deux systèmes d'écriture qui se partagent le monde, les Touraniens sont, à coup sûr, les inventeurs de celui qui doit être le plus ancien et que nous connaissons sous le nom de système cunéiforme; il paraît s'être répandu en même temps dans la Mésopotamie et dans la Chine, où il fut porté par les *cent familles*, premier noyau de la nation chinoise, qui s'établirent au milieu des Miao-Tseu et autres populations autochtones du Céleste Empire, pendant que d'autres conquérants, descendus également des rives orientales du lac d'Aral, devinrent maîtres de Babylone.

Les livres chinois et particulièrement celui de Fo, qui passe pour en être l'inventeur, nous fournissent donc de précieux renseignements sur son origine. S'il a passé par l'idéographisme pur, comme toutes les écritures possibles, il ne paraît pas s'être attaché exclusivement à peindre des objets réels, mais des sons. C'est une combinaison numérique et

géométrique de trois lignes que Fo doubla et qu'on ne peut comparer qu'à nos signes télégraphiques anciens et magnétiques et à notre manière de noter la musique, ou bien encore aux signes dactylographiques des sourds-muets. Au contraire, notre alphabet aryen et sémitique, dont se sert tout le monde chrétien et musulman, provient de signes hiéroglyphiques peignant exactement dans l'origine l'objet dont ils ont gardé le nom. L'adjonction des voyelles a séparé complètement les Aryens des Sémites, qui sont restés en arrière, et a fourni aux premiers cet admirable instrument analytique contenant en germe toutes les découvertes scientifiques qui les ont rendus maîtres de la terre. Qui le croirait? l'empire de ce monde est une question d'alphabet.

Mais ce n'est pas le moment de m'en occuper; tout ce que j'avais à prouver, c'est que nos ancêtres, Aryens, Sémites et Coushites, partis à peu près en même temps des hauts plateaux de l'Asie pour envahir les deux rives de la Méditerranée, les ont trouvées partout occupées par des peuples touraniens qui avaient depuis longtemps dépassé l'état sauvage et possédaient une civilisation plus avancée que la leur. Remarquable, en effet, par le développement extraordinaire de certaines connaissances, telle que la métallurgie, la géométrie et l'architecture, elle était gâtée par un défaut complet d'élévation morale et des dogmes religieux obscènes. Nous tenons d'eux et le mot et la chose. Obscènes est le nom des Osques ou Obsques, adorateurs d'une divinité nocturne dont le nom devait vouloir dire *ombre*, car *oska*, forme chypriote du grec *skia*, a conservé cette signification; le latin nous a transmis le mot obscur. Quant au type de ces premiers habitants de l'Italie, nous le trouvons dans le magnifique groupe du musée Campana: pommettes saillantes, cheveux rudes et yeux obliques des Tartares. Il en est de même de la divinité féminine qui figure sur une peinture du même musée; enfin les artistes grecs ont toujours conservé aux faunes les traits caractéristiques des habitants primitifs de l'Italie et de la Grèce. Les Faunes avaient donc fourni et fixé le type que les Grecs prêtèrent longtemps à leurs dieux, avant qu'ils ne s'affranchissent eux-mêmes de toute tradition pour ne s'inspirer que de leur fantaisie. En Égypte, si l'on juge des hautes classes par leurs descendants, les *Coptes*, elles appartenaient au type sémitique, et c'est cependant le type malais des Fellahs qui a constamment été reproduit dans les types divins.

Ces vieilles races, sur lesquelles les nôtres se sont entées, connaissaient le cuivre et même le fer, qu'ils ont dû extraire des aérolithes, d'où son nom grec de *sideros*, qui signifie *astre* en latin. Celui des Ibères d'Espagne, de race touranienne, a toujours été renommé. Les Toura-

niens de Khorassan sont encore inimitables dans la fabrication de ces lames que nous nommons *damas*, mais qui portent dans le pays celui de *dabur*; celles des peuplades sauvages de la Malaisie sont peut-être encore supérieures. Nous devons donc aux Touraniens l'industrie du fer et généralement des métaux, et il est à présumer que ces corporations de Telchines, organisées en franc-maçonnerie, qui en ont eu si longtemps le monopole, étaient également de la race de Touran.

Mais, malgré leur supériorité d'armement et de civilisation matérielle, ils se sont laissé partout subjuguer par les Aryas et les Sémites. Cependant, généralement, cette conquête paraît avoir été toute pacifique et s'être opérée par infiltration, comme celle de l'empire romain par les Francs et de celui des Khalifes par les Turcs.

Les Aryas et les Sémites, admis d'abord à titre de mercenaires, ont fini par former partout une caste militaire et politique comme dans les Indes, pendant que les autochtones se maintenaient sous forme de castes commerçantes et industrielles.

Chacun conservait sa religion, dont le principe était radicalement opposé. Les Aryas personnifiaient tous la Divinité dans le soleil et croyaient à l'immortalité de l'âme; toutes les populations primitives étaient panthéistes et ne considéraient l'individu que comme l'émanation éphémère du néant, d'où tout sort et où tout rentre. Ce néant fécond, c'était la nuit primordiale, mère du jour, qu'ils personnifiaient dans la lune.

Il n'y a donc jamais eu et il n'y aura jamais que deux systèmes religieux et philosophique : IR-AN, le dieu lumière, la vie, et TVR-AN, la déesse ténèbre, la mort.

Personne n'ignore aujourd'hui que le polythéisme officiel des Grecs et des Romains n'a jamais été qu'apparent, et que si les dieux des différentes races qui componaient les empires de l'antiquité ont consenti à se trouver réunis, c'était par pure politesse. De nos jours, une secte de derviches a fait des efforts infructueux, il est vrai, pour persuader aux races orientales de fusionner leurs religions. *Passe-moi Mahomet, je te passe Jésus.* J'ai entendu soutenir cette doctrine par un des derviches apôtres musulmans de la Circassie. Les anciens trouvaient ces concessions toutes naturelles. Dans la Trimourtî indienne, Brahmah était le dieu de la classe sacerdotale, Vichnou celui de la classe militaire, Siva celui des vieilles populations drovidiennes. Il en était de même chez les Grecs et les Romains. ZEVS, le lumineux ou l'éther, et HERE ou HARA, la blanche, étaient les dieux des Doriens; AT-HANA, la grâce éternelle, et POS-EIDON ou PES-TVM, le seigneur ou la puissance du débordement, ceux des marins et des cavaliers de la race d'Atlas, venus du fond de la grande



L'autre est celle d'un Dionysius qui était ce qu'on nommerait aujourd'hui un spiritualiste. Elle commence ainsi :

Σῶμα μὲν ἐνθα δέ σόν, Διονύσει, γαῖα καλύπτει,  
Ψυχὴν δὲ ἀθάνατον κοίνος ἔχει Ταμίας.

Ici, Dionysius, la terre couvre ton corps; mais le Tamias reçoit ton âme immortelle.

Tamias est un mot à racines sémitiques qui veut dire le destin vivant et intelligent, Jupiter, Jéhovah, le Dieu tel que l'ont compris le christianisme et toutes les religions modernes.

Il est donc inutile de m'y arrêter; mais comme on n'a jamais essayé de soulever le voile de mystère sous lequel on se plaisait à reléguer Perséphone, sa rivale plus ancienne, j'essayerai de combler cette lacune regrettable par la publication de quelques-uns des nombreux monuments qu'on en exhume tous les jours à Chypre, qui en fut jadis le sanctuaire le mieux achalandé. C'est une voie toute neuve dans laquelle personne ne m'a précédé et où je n'aurai pour guides que deux sciences toutes neuves aussi, l'archéologie et la philologie comparées. Je suis donc exposé à m'égarer souvent; ceux qui me suivront pourront me rectifier.



Jusqu'à notre ère de synthèse, tout système religieux s'est incarné dans un art, une écriture et une langue qui ne faisaient qu'un. Le système touranien, car il y a toute espèce de raisons de le nommer ainsi, a eu son art, son écriture et sa langue. Il est évident, d'après ce que je viens de dire, que ses débris doivent se retrouver un peu partout sur le sol de l'Europe méditerranéenne, et même bien plus loin, car le culte de Touran a été celui de toute l'Europe, l'Asie et l'Afrique septentrionale, et il est resté celui des tribus drovidiennes et cœshites de l'Inde anglaise. *Siva*, le dieu de la destruction, et *Bawani*, la déesse de la débauche et de la mort, y reçoivent toujours les sinistres hommages de la secte des étrangleurs.

Dans l'Auvergne et le Bourbonnais on a exhumé, aussi bien que dans la Campanie, des milliers de ses statuettes, que j'ai retrouvées en grand nombre à Chypre, ce qui prouve que les sanctuaires de cette île étaient, pour la Gaule et l'Italie, ce que sont aujourd'hui, pour le monde chrétien et musulman, Jérusalem et la Mecque.

L'année dernière, à mon retour d'Orient, je fis part de ce fait au regrettable duc de Luynes, qui a retrouvé et classé le premier la numismatique et l'écriture particulière à Chypre méconnues par Gesenius. Il me répondit : « Je vous remercie de votre lettre du 26 août et des détails importants qu'elle contient. Malgré tout l'intérêt qui s'attache aux monuments de l'île de Chypre si peu connus, il m'est impossible pour longtemps de m'en occuper selon le désir que vous aviez la bonté de m'en exprimer. Mon travail sur mon propre voyage en Orient et sa publication occupent tous mes instants et me prendront encore deux années; je n'ai pas encore pu publier un monument chypriote que j'ai exhumé de la poussière au musée de Lyon, dont il fait depuis lors un des principaux ornements. C'est un grand fragment de la Vénus de Paphos, dont le bas seulement manque, mais dont la partie supérieure est intacte. Il est en marbre très-archaïque, offre encore des traces de couleur et a été autrefois très-mal publié par Grosson<sup>1</sup>, qui le donna dans ses antiquités de Marseille, ville où il a été trouvé en construisant la rue des Consuls; si vous avez l'occasion de le voir, Monsieur, vous le trouverez digne de toute votre attention. Il y a aussi au musée de Marseille même une collection de petits monuments de cette Vénus des plus anciens et trouvés aussi récemment dans cette ville. Je les crois d'une provenance analogue à celle du marbre de Grosson, ils sont en pierre calcaire et très-primitifs. »

Le musée Napoléon contient également une foule de terres cuites provenant d'Ardée en Campanie, dont quelques-unes sont beaucoup plus complètes que celles que l'on exhume tous les jours à Chypre dans un état de mutilation déplorable que j'expliquerai en son lieu.

*Touran*, dont le nom reparaît fréquemment sur les monuments étrusques, était donc la divinité d'une partie de la France, de l'Italie et de l'Espagne, celle de ces races dites liguriennes dont les Basques sont un débris.

Quelles traces a-t-elle laissées de son passage? Ici il faut recourir à la philologie.

Tout ce qui composait autrefois la Geltique et l'Aquitaine dit encore *aneut*, cette nuit, pour *aujourd'hui*; comme toutes les races lunaires adoratrices de la nuit, ils comptent par nuits et non par jours. L'Auvergne possède trois rivières du nom de *Couse*, qui veut dire cruche en chypriote; on voit d'où vient l'urne classique des fleuves et des nymphes.

1. Il avait été publié avant lui par Montfaucon. C'est *Koukkos* ou *Koukouphos*, la done à la chouette.

Il y a deux rivières du nom de *Dore*, qui a la même signification. *Douer* en auvergnat veut dire un pot; *dourna*, un grand vase à mettre de l'eau. En grec, *toros* veut dire le tour sur lequel on fabriquait les vases et l'outil ou ciseau avec lesquels on les fabriquait; *dour* en breton, comme *udor* en grec, se traduit par eau; *dour*, *dor*, *tour*, *tor*, signifie à la fois et le contenant et le contenu; et en général tout ce qui est creux et arrondi comme une tour. Tour-an ou la déesse du tour, désignée jusque dans les plus belles époques de l'art grec par un pot qui est son



VÉNUS PORTANT LA COIFFURE NOMMÉE TOUR OU TOURIM.

idéogramme et sa signature, comme celle d'Isis est une chaise, a toujours été la déesse et la patronne des potiers; c'est l'apothéose du tour dans toutes ses applications et c'est à ce titre que, sous le nom d'Athana, Anat, Milytta ou Neith, elle fut la mère et la patronne des beaux-arts.

Je dois encore signaler, parmi les noms de nos rivières, celui de la Dole, radical de *dolium*, tonneau, c'est-à-dire un composé de lames mincées. Dalle, tôle, toile, indique tout ce qui est aminci. *Minerva*, l'esprit de division, autrement dite Athana ou Neith, est la personnification de l'Apothéose de la Navette. *Dil* en phénicien veut dire la portière de toile d'une tente et l'ombre transparente qu'on trouve sous cet abri; de là le grec *dili* ou *dilis*, ombre du soir, crépuscule et en même temps terreur nocturne.

*Idalium, Adil* en phénicien, *Idaleſs* en chypriote, était la déesse du soir, de l'ombre et du crépuscule, des ténèbres qui, à la chute du jour, enveloppent la nature comme d'un voile. Ce voile de la nuit et la terreur mystérieuse qu'il nous apporte dans ses plis est une image poétique que toutes nos langues ont conservée. C'est là tout le dogme de Vénus. La forme plus moderne de *dolum*, tonneau, s'est appliquée à plusieurs cours d'eau, la Dogne qui s'unit à la Dore pour former la Dordogne, le *Danube*, en allemand *Donau*, le *Don* autrefois *Tanaïs*, nom scythe de Vénus<sup>1</sup>. On voit que toutes les eaux courantes étaient censées sortir d'un vase. Ces divers noms nous indiquent par quelle voie ils nous sont arrivés. Le tonneau nous est venu par la voie du Danube ; dour, adour, dore, dure, par l'Espagne ; le dolium, par Marseille. Une nomenclature bien faite de tous les noms de fleuves, ruisseaux, montagnes, etc., nous fournit tous les éléments nécessaires à la reconstruction de l'histoire de nos races et de leurs migrations.

Je dois être sobre de détails de ce genre. J'en ai dit assez, je pense, pour prouver que sous la couche aryenne et aristocratique de la Gaule druidique on retrouve une couche populaire et touranienne plus ancienne qui a laissé des traces profondes dans nos dialectes provinciaux et notre géographie et nous a légué tout un vocabulaire essentiellement technique qui nous est commun avec toutes les langues anciennes et modernes de l'Europe méditerranéenne. *Touran*, opposé à *Iran*, signifiait, en persan, le principe lunaire ou négatif par rapport au principe solaire ou positif; il s'appliquait à tout creux pouvant servir de matrice ou de moule, particulièrement à tout cercle ou toute enveloppe circulaire, et par extension à l'enveloppe des ténèbres et à la terreur. Maintenant il me reste à passer rapidement en revue les principaux sanctuaires de ce dogme primitif, pour en venir à ceux de Chypre, dont je dois m'occuper plus spécialement.



On a vu, d'après la lettre du duc de Luynes, que Marseille a possédé, ainsi que la Gaule centrale, un sanctuaire considérable de Vénus. Les Phéniciens y avaient établi leurs comptoirs à côté de ceux des Phocéens; les Chypriotes eux-mêmes, qui entretenaient aussi une marine marchande

1. Il signifie l'extension.

considérable, ont pu en fonder aussi, mais cette hypothèse n'est pas nécessaire. Le culte de Vénus était très-répandu chez les Phéniciens et dans toutes leurs colonies. Le nom de cette déesse figure sur le sarcophage d'Esommun-Asser, dans le nom composé d'AVN-HANA, grâce de Vénus. C'est même un des rares exemples où on le trouve sous cette forme que les latins nous ont transmises : AVN, en hébreu, se prononçait *Van*, d'où le latin *Vanus*, Vénus, vanité, néant, fortune<sup>1</sup>.

Les épitaphes des sectateurs de Vénus se distinguent à une sorte de cône surmonté de boules qu'on remarque sur une foule d'épigraphes phéniciennes. Ce dogme, très-répandu chez eux, n'était pas un de ceux qu'on pourrait appeler nationaux; de même que les Grecs, ils adoraient de préférence le principe solaire.

Il était, au contraire, celui de tous les peuples que la Bible range parmi les descendants de Japhet : Cariens, Crétains, Lydiens, Philistins, Héthéens ou Chetas, dans lesquels on veut voir les anciens Pelasges et qui parlaient des dialectes incontestablement semitiques. Cette dénomination de *semitique*, appliquée à toute une famille de langues, n'est pas seulement fausse, elle est embarrassante. La race de Sem comprend les Élamites ou Persans qui ont toujours parlé une langue aryenne. Au contraire, tous les Coushites de l'Asie n'ont parlé que des langues semitiques qu'ils n'ont pas apprises des fils de Sem, mais qu'ils leur ont enseignées. Avant l'établissement des hébreux dans le pays de Chanaan, les colonies phéniciennes avaient porté partout la langue biblique que les hébreux ne parlaient peut-être pas encore. Alors comme aujourd'hui, la communauté de langage n'impliquait nullement celle d'origine. Les Mexicains ont beau parler espagnol, ils n'appartiennent pas plus que Soulouque à la race latine; et quant aux fils de Japhet, ils ont parlé à la fois, autrefois comme aujourd'hui, tous les idiomes connus sous le nom de touraniens, de semites et d'ariens.

Sauf le sanctuaire d'Ascalon, tous ceux de Vénus se retrouvent dans des pays qui, sans être helléniques d'origine, ont fini par le devenir. Tous leurs noms et généralement tout ce qui se rapporte à ce dogme sont communs aux langues semitiques et aryennes, avec une forme inclinant plutôt vers le semitisme, parce qu'elle est la plus ancienne, mais comme on en retrouve une partie dans l'idiome chasdo-scythique restitué par

1. La Fortune était caractérisée par une corne. *Van* ou *Bana* veut dire corne en celtique. Vénus était la corne de la vache, Al celle du bétail. Quand les noms de Vénus ne se traduisent pas par pot, ils se traduisent par corne. Cela se comprend aisément : la corne a été le premier vase à boire de l'homme.

M. Oppert, il est probable qu'ils sont les restes d'une langue touranienne savante dont les débris ont trouvé placé dans toutes les autres, comme ces innombrables mots grecs et latins que la science a introduits dans toutes les langues modernes les plus différentes d'origine, telles que le polonais et le maggiar.

Je laisserai de côté toute la Tyrrhénie ou Toscane, qui nous a conservé le nom de Touran sur ses monuments aussi bien que dans sa dénomination géographique. C'est dans la mer Tyrrhénienne qu'Homère place ses sirènes et sa Circé, dont le nom *circus*, cercle, appartient à toutes les langues semitiques et aryennes.

L'île de Calypso, la cachée, était aussi un des sanctuaires de Vénus, et ses médailles à légendes phéniciennes portent la clochette ou le cône qu'on adorait à Paphos.

La Sicile tout entière était consacrée à Cérès et à Perséphone dont les dogmes peuvent être assimilés à ceux de Vénus. Puis vient Malte, *Melytta*, dont le nom *Melos* en grec, *Mal* en hébreu, veut dire chant ou parole ; Melytta, le verbe éternel, est une divinité des Coushites arabes citée par Hérodote, qu'on retrouve au sommet du Panthéon assyrien.

De là on arrive à Cythère, aujourd'hui Cerigo ; ce nom n'est pas une corruption du premier, il n'en est que la traduction. Comme *Circe*, *Cerigo* veut dire cercle, *Cithara* se traduit par couronne, cruche, cercle et guitare, c'était le nom de la haute coiffure de Vénus que portaient aussi les seigneurs chypriotes et que les papes ont adoptée. Il y avait une autre Cythère à Chypre, son nom a subi la même transformation que celui de Cerigo et on la nomme aujourd'hui Cirga, un village voisin porte celui de *Palai-Kytra*, la vieille cruche.

Cnide, dont le nom signifie *prurit*, est situé dans l'Asie Mineure.

Lesbos portait anciennement le nom de Synteis, qui veut dire destruction ; bien que grec, ce nom ne trouve d'étymologie qu'en phénicien. Chypre possédait une ville du nom de Soantos, aujourd'hui Synda, dans lequel on retrouve les deux radicaux phéniciens dont la soudure a donné l'ancien nom de Lesbos, SAV ou Saf, qu'on peut reconnaître dans l'indien Siva et l'égyptien Sevek, la destruction, et NT l'agitation, l'expulsion, l'expiration, la mort. Vénus était avant tout le néant ou plutôt l'anéantissement, l'évanouissement ; c'est ce que veut dire ce sombre nom de Vénus<sup>1</sup>, auquel nous avons attaché un riant cortège de fantaisies légères et folâtres qui n'inspirent nullement les sites désolés de Cythère, ni ceux de Chypre, jadis couverts d'impénétrables forêts. Le temple de la Vénus de

1. Vénus est la partie creuse de la corne qui reste dans l'ombre.

Milo était situé au fond d'une solfatara malsaine, dont les habitants sont périodiquement décimés par la fièvre. Comme ceux de Chypre, il était rempli d'ex-voto déposés par les malades atteints de frénésie et de catalepsie que Vénus passait pour donner et par conséquent pour guérir ; aussi le visage de celle de Milo respire tout autre chose que la gaieté et la bonté. L'expression en est d'accord avec la désolation du site. Les Telchines ont porté son culte partout où il y avait des mines à exploiter. Tous ses temples étaient situés au fond des forêts les plus sauvages, ou sur des écueils battus par les flots.

De toutes les îles où elle a été honorée, Rhodes est la seule dont l'aspect soit riant ; son nom signifie Rose ; elle le doit ou à sa forme circulaire ou à Vénus dont elle était un des emblèmes, comme tout ce qui tient du cercle. On y exhume tous les jours de nombreuses terres cuites très-archaïques, dans lesquelles on peut étudier la transition du type asiatique au type hellénique.



Chypre est une grande île de 225 kilomètres de long sur 80 dans sa plus grande largeur, située par le 35° de latitude nord et le 30° de longitude orientale<sup>4</sup>. Les Grecs la comparent à une peau de bœuf dont la tête est tournée vers le sud-ouest et la queue très-prolongée vers l'angle nord-est de la mer de Syrie. Géologiquement, c'est un soulèvement assez récent du fond de la mer qui aurait pu donner lieu au mythe de Vénus Anadyomène, si on ne le retrouvait dans les dogmes chaldiens, sous le même nom, mais sous un autre sexe.

Oannès, le seigneur du monde inférieur, le seigneur des ténèbres, était représenté sous la forme étrange d'un homme muni d'une queue d'aigle, coiffé d'un énorme poisson ouvert qui couvre ses épaules en guise de manteau ; à l'origine des choses, il flottait sur les eaux du chaos. D'après Bérose, il laissa un livre aux hommes, c'est-à-dire qu'il fut l'inventeur d'un système d'écriture, puis il se replongea dans l'élément dont il était sorti.

On a retrouvé en Sardaigne des terres cuites de Vénus sous cette

4. Le voile de Cypris ou Vénus voilée était primitivement une peau de vache ou de chèvre, qui prenait alors le nom d'égide. Le Louvre possède une tête curieuse de Paphos écartant son voile, c'est-à-dire sa peau de vache.

forme primitive, tenant entre ses mains une grenade entr'ouverte. C'est le type rudimentaire de la sirène à queue d'oiseau ou de poisson, dont on peut voir de nombreux spécimens dans les terres cuites d'Ardée, au musée Campana. J'en ai trouvé à Chypre un bronze très-archaïque, dont les jambes sont celles d'une hirondelle et les ailes sont formées par des poissons enroulés. Elle portait en Syrie le nom de DER-CETO, loi de dor ou de la génération. Quant à Oannès, son nom est le même que celui de AVN ou Vénus, ses attributions sont identiques; mais le sexe féminin convient infiniment mieux à son rôle de récipient, et il suffit pour attribuer une plus haute antiquité à la forme chypriote qu'à la forme babylonienne, qui n'en est que le dédoublement. Son livre, nous le retrouverons sur les chapiteaux des temples de Vénus.

L'ossature de Chypre est une double chaîne de montagnes séparées par une vaste plaine qui a été longtemps submergée; l'une a pour point culminant le Troodos, dans lequel on veut voir l'ancien Olympe de Chypre, sur lequel était situé le temple de l'Amathusia Duplex. D'autres le placent avec plus de probabilité sur le mont Sainte-Croix ou Stavrovouni, qui correspond mieux aux distances données par Strabon. Quoi qu'il en soit, *Troodos* est un vieux mot phénicien qu'on retrouve dans les noms d'Amphitrite et des Tritons, qui veut dire humidité, fraîcheur. Sa hauteur dépasse 2,000 mètres, et jusqu'à 1,200 mètres il est couvert de superbes vignes qui donnent les fameux vins de la Commanderie.

Son sommet est encore ombragé par des pins maritimes et des cyprès de toute beauté. Malheureusement il est mal placé pour la distribution des eaux; la plupart des torrents qui en découlent se perdent immédiatement dans la mer; un seul, le Pidias, ravine toute la plaine plutôt qu'il ne l'arrose. Le fléau du pays est la sécheresse.

En face, se dressent les cimes moins élevées du Carpas, dont le nom en phénicien signifie coton: il y était cultivé de temps immémorial. Dès l'époque d'Homère, qui parle des cuirasses ouatées de coton et des excellents fers de cette île, Chypre devait fournir à l'Égypte les outils d'acier trempé avec lesquels elle taillait ses granits. Les crêtes calcaires du Carpas sont excessivement pittoresques, mais ne dépassent pas 1,200 mètres. Elles sont encore couronnées par les ruines des trois châteaux bâtis par les Lusignans, Buffevent, Dieu d'amour et Cantara.

Le climat de Chypre jouissait autrefois d'une exécable réputation, qu'il est loin d'avoir perdue, et justifiait complètement ce que j'ai dit plus haut des sanctuaires de Vénus, qu'on élevait de préférence dans des lieux arides ou insalubres. Le pays était couvert de forêts impénétrables qu'il était impossible de défricher, et dont les eaux croupissantes entre-

tenaient des marais pestilentiels. Vénus, déesse de l'ombre, protégeait celle des bois. Les chrétiens, dont le culte n'est que la forme la plus épurée de celui d'Iran, ont fait une guerre impitoyable à tous les bois sacrés de Vénus. Tous les Grecs portent une véritable haine aux ombrages. Ils coupent tous les arbres qu'ils rencontrent autres que les arbres fruitiers, et n'en plantent jamais. Aujourd'hui Chypre est beaucoup trop déboisée et n'en est pas plus saine; l'excès en tout est un défaut; ses fièvres ont une réputation hors ligne dans tout l'Orient. Cependant elles sont rarement dangereuses. La température est élevée sans être excessive : elle oscille entre 30 degrés à l'ombre en été et 10 en hiver, et toutes les races du nord et du midi s'acclimatent facilement dans un pays où le sapin de Norvège et le bananier des Indes croissent avec une égale facilité, grâce à l'élévation de ses montagnes. La plus grande maladie de Chypre est la misère volontaire et fainéante, favorisée par l'indolence et l'apathie constantinopolitaine. Malgré cela, les hommes y sont généralement grands, forts et robustes, les femmes beaucoup moins belles que les hommes. Cette observation est applicable à tout l'Orient.

D'après Hérodote, Chypre a été peuplée par des Lyciens, des Doriens et des Éthiopiens ; il faut entendre par Éthiopiens des Libyens de la grande Syrte, de la race d'Atlas, que les Grecs reconnaissent pour l'un de leurs ancêtres, car les Éthiopiens n'auraient pu envahir Chypre qu'en passant sur le corps des Égyptiens, qui les en séparaient, et l'histoire n'en fait pas mention. On retrouve dans les fouilles de Chypre des types éthiopiens, mais ils sont relativement modernes.

Les Phéniciens, ou, pour mieux dire, les riverains de la mer de Syrie, ont essayé de s'établir à Chypre ; mais, sauf Citium et Amathonte, qu'ils ont fondées et où ils se sont maintenus, ils ont toujours été repoussés du reste du pays, qui a constamment pris parti pour les Grecs contre les grands rois, auxquels les Phéniciens sont restés fidèles jusqu'au bout.

L'écriture de Chypre, telle que nous la trouvons dans la tablette de bronze d'Idalium, donnée à la Bibliothèque impériale par le duc de Luynes, contient à la fois les écritures particulières aux Lyciens, aux Libyens de Tugga et aux Phéniciens. Le nom de Salamine s'y lit écrit de onze manières différentes ; j'ai compté jusqu'à présent cent-dix caractères, qui ne sont que des variantes ou homophones des dix-huit caractères au plus que comporte le système graphique sémitique avant l'invention des voyelles. Si l'on ne découvre pas de nouveaux textes, ce qui est à redouter, les monuments épigraphiques de Chypre ne recevront jamais d'interprétation certaine. Tout ce qu'on peut assurer maintenant, c'est qu'ils appartiennent au même système graphique que le nôtre, et

qu'ils sont peut-être la plus ancienne forme connue de l'alphabet gréco-phénicien dont nous nous servons encore. On peut en dire autant des débris de statuaire et d'architecture qui nous en restent, et que j'examinerai à mesure qu'ils se présenteront.

L'idiomé que Chypre parle aujourd'hui, et qu'elle parlait déjà au commencement de notre ère, est un dialecte grec très-archaïque et à peu près inintelligible pour un grec de l'Attique, tant par l'étrangeté de sa prononciation tout à fait antihellénique, que par la quantité considérable de radicaux étrangers au grec dont il est criblé. Quelques-uns sont du français limousin des croisades, conservés avec prononciation provinciale, qui les rend presque méconnaissables pour nous-mêmes. Ce sont des termes de politesse, d'ameublement et d'équitation; mais la plus grande partie se retrouve dans le vocabulaire phénicien ou hébreu, et le chypriote moderne ne peut laisser planer aucun doute sur le caractère du cypriote ancien : c'était une langue à radicaux sémitiques et à formes grammaticales helléniques. Ceci s'entrevoit dans ses épigraphes encore inexpliquées et surtout dans ses noms d'hommes, de lieux, de montagnes et de fleuves; enfin, dans une foule de monuments connus sous la désignation générique, mais très-vague, d'Abrazas, qui contiennent des légendes en hébreu hellénisé écrites en caractères grecs mêlés de vieux caractères chypriotes, ou en caractères égyptiens hiéroglyphiques. Ces monuments sont d'époques et d'origines très-diverses, quelques-uns appartiennent aux sectes gnostiques, beaucoup aux sectateurs d'Isis et de Sérapis, d'autres, surtout les plus anciens, aux adorateurs de la Vénus de Chypre. Le plus considérable de tous les monuments de ce genre est la table de Bembo, faussement désignée, sous le nom d'Isiaque, conservée au musée de Turin. Lorsque Champollion retrouva la clef, depuis si longtemps perdue, de l'écriture hiéroglyphique, on voulut l'appliquer à la prétendue table Isiaque, qu'on croyait renfermer l'explication des mystères d'Isis; mais elle résista à toute interprétation par l'égyptien. Ses hiéroglyphes ne donnent aucun sens dans cette langue. Tous les dieux égyptiens sont désignés dans l'écriture hiéroglyphique par un monogramme ou caractère unique, dont la table de Bembo n'offre aucun exemple; ses cartouches paraissent exclusivement composés de caractères phonétiques. Mais on ne revint d'une erreur que pour se jeter dans une autre, en prétendant que ce n'était qu'un pastiche romain pourvu de toute espèce de signification. D'abord, à l'époque romaine et jusqu'au règne de Commodo, dont le nom se lit encore sur les cartouches des temples d'Égypte, beaucoup de gens connaissaient l'écriture hiéroglyphique. Enfin, il n'est pas vrai, comme le dit M. François Lenormant, que

ce système graphique ne se soit jamais répandu en dehors de l'Égypte. Une foule de monuments, qui lui sont, il est vrai, inconnus, sont retrouvés jurement sur tous les points des côtes de Syrie, mais particulièrement à Dhali, l'ancienne Idalium. Ce sont surtout des scarabées de pâte calcaire, dont les caractères, très-nets et réduits à un très-petit nombre, donnent un sens très-clair en phénicien. D'autres ne portent pas de caractères, mais une triade mystique figurée par une cruche, une dorcas et une branche verte; ceux-là appartiennent bien sûrement au culte de Vénus.

Ces considérations ont porté le duc de Luynes à ranger parmi les monuments chypriotes la table de Bembo, et il se fondait surtout sur quatre caractères en langue chypriote tracés dans un cartouche à part, sur une sorte de tablette analogue à celle trouvée à Dhali, tenue par un scarabée à face humaine, qui est une des incarnations d'Horus.

J'ai voulu voir de mes yeux la table de Bembo et j'en ai copié soigneusement les légendes les plus importantes. Les caractères prétendus chypriotes sont assez frustes et peuvent tout aussi bien appartenir au Lycien ou à d'autres alphabets asiatiques. Ils doivent se lire OVARA, qui se trouve écrit très-lisiblement en face d'un autre Horus. Le nom de CIPRT se lit sur un autre cartouche; bref, si les règles établies par Champollion ont été observées par ceux qui ont gravé la table de Bembo et les très nombreux monuments du même genre qu'on trouve à Chypre, le duc de Luynes a deviné juste, et le déchiffrement de la table Isiaque, qui est loin de présenter les mêmes difficultés que celui des textes cunéiformes, révélerait sans doute des particularités curieuses.

Si elle n'a rien à démêler avec Isis, les attributs de son personnage principal sont bien ceux de Beset ou Pasht, celle de toutes les divinités du panthéon égyptien qui se rapproche le plus de la Vénus de Chypre. Son travail n'est pas romain, nous possédons trop de spécimens de l'art pseudo-égyptien de l'époque impériale pour nous y tromper. Il copie de plus près, mais il ajoute dans la coiffure certains tortillons qui équivalent à une date.

Au contraire, les costumes de femmes de la table Isiaque n'ont jamais été portés par celles de l'Égypte et se sont conservés jusqu'à nos jours chez les paysannes chypriotes. L'ensemble se rapproche beaucoup des coupes trouvées à Dhali, à Corinthe et ailleurs, qu'on attribue universellement à l'orfèvrerie phénicienne ou chypriote. Pendant toute la domination des Ptolémées et jusqu'à l'extinction de l'art égyptien en Égypte même, il y a eu une école égyptienne à Chypre dont on peut suivre les progrès et la décadence. Elle paraît avoir substitué à l'architecture et à

l'écriture nationale qu'elle avait probablement oubliées l'écriture et l'architecture des Égyptiens très-largement appropriées à ses besoins. Le travail de la table de Bembo rappelle beaucoup celui de la hache de la reine Aa-Hotep. C'est une niellure d'argent sur champ de bronze. Elle contient des figures de griffons à tête d'aigle tout à fait étrangères à l'art égyptien, comme M. Mariette en fait très-judicieusement la remarque, et il serait fort possible que la hache de la reine ait été fabriquée en



HACHE DE LA REINE AA-HOTEP.

Égypte par des artistes phéniciens ou chypriotes dont l'habileté était reconnue. Sans être aussi ancienne, la table de Bembo est de la même école qui a eu au moins six siècles de durée et ne doit pas être postérieure à notre ère. Quant aux débris de l'art égypto-chypriote, types divins reconnaissables au pot qui leur sert invariablement de coiffure, il serait trop long de les énumérer.



Il me reste maintenant à passer rapidement en revue les principales localités de l'île de Chypre qui offrent quelque intérêt au point de vue de l'histoire de l'art chypriote et du dogme de Vénus. Leurs noms, comme tous ceux des villes antiques, sont de véritables définitions de la divinité Éponyme, sous l'invocation de laquelle elles s'étaient placées; et nous n'aurons qu'à les classer pour reconstituer son histoire de toutes pièces.

En première ligne, vient Salamine en chypriote moderne, Solmis, beaucoup plus ancienne que le siège de Troie, mais agrandie par le héros Teucer, qui y transporta une colonie de prisonniers troyens et peut-être en changea le nom, car elle semble s'être appelée primitivement Coronis ou Corno, qui était le nom du bonnet phrygien et de la coiffure des doges

de Venise. Un village de Chypre, renommé par ses fabriques de poterie, le porte encore ; il est inutile que je m'appesantisse sur l'analogie qui existe entre couronne et corne. Ces deux mots, primitivement identiques, appartiennent à toutes les langues. Les Vénus coiffées du *corno* sont excessivement communes.

Solmis ou Salannis veut dire en phénicien salut, payement, bonheur, fin ; nous retrouverons partout cette idée de fin et de bonheur suprême dans l'anéantissement ou *nirvana* qui caractérise le dogme de Vénus comme les anciennes religions de l'Inde.

Salamine est située à dix kilomètres environ de la ville française de Famagouste, véritable Pompeï gothique restée telle qu'elle est sortie de l'épouvantable siège qui la livra aux Turcs.

Les ruines de Salamine couvrent une immense superficie, mais appartiennent presque toutes à l'époque byzantine. La position de la cité de Teucer, beaucoup plus reculée dans les terres, n'est indiquée que par un vaste tumulus qui doit être le tombeau du héros et n'a jamais été violé.

Un magnifique aqueduc, commencé au v<sup>e</sup> siècle de notre ère, est remarquable par l'emploi de l'ogive en tiers-point, qui n'est guère connue en Europe qu'à partir du x<sup>e</sup>.

Le seul monument de Salamine remontant à une antiquité reculée est le vaste tombeau connu sous le nom de prison de Sainte-Catherine. Il est dans le style égyptien et, sauf sa voûte en plein cintre, il correspond exactement à la description des monuments de ce genre qu'on peut lire dans le catalogue du musée de Boulak, de M. Mariette ; elle se compose de quatre immenses voussoirs de cinq mètres de long qui, à l'aide de quelques voussoirs de remplissage, couvrent une salle de dix mètres de long sur six de large. La porte et la chambre qui contenait le sarcophage se font face comme dans les tombeaux d'Égypte, mais, par un motif qui nous est inconnu, ni l'un ni l'autre ne s'ouvrent au milieu de la paroi. Les petits côtés du parallélogramme sont garnis de *scrdabs*, ou couloirs murés. Tous les blocages sont en plâtre qui s'est complètement cristallisé. Ce monument a été peint à l'encaustique intérieurement et extérieurement comme tous ceux de Chypre, dont le calcaire se délite à l'air. Ceci explique peut-être pourquoi on n'y remarque aucune trace d'inscription taillée dans la pierre. Du reste, il n'y a que des fragments du revêtement extérieur qui devait se terminer probablement en pyramide comme le monument de Mausole. Deux autres tombeaux plus petits et plus dégradés sont situés à peu de distance dans une orientation toute différente. La présence d'une voûte en plein cintre a fait croire que ce

monument était postérieur à notre ère. Mais on sait aujourd'hui, grâce aux monuments assyriens, que la voûte en plein cintre à claveaux date au moins du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. A Chypre, où le peu de solidité de la pierre ne comportait guère les architraves monolithes à grande portée, la voûte a dû être employée de très-bonne heure.

D'ailleurs l'énormité des matériaux employés indique une sépulture royale qui est probablement celle d'Évagoras, le plus riche des rois qui aient jamais régné à Salamine.

Ce curieux monument présente au plus haut point le caractère qui est celui de la langue comme de l'art de Chypre, un fond oriental, une forme grecque dont on retrouve toute l'élégance dans son austère simplicité. On y sent déjà une préoccupation de l'harmonie générale dont l'Égyptien et l'Assyrien ne se sont jamais souciés.

Je puis en citer comme exemple un superbe chapiteau dont le galbe doit être une fleur de lotus épanouie. Les acanthes et les filets dont il est orné peuvent lutter de pureté avec le dorique de Phidias, qui est beaucoup moins orné. On doit voir dans ce chapiteau un des ancêtres du corinthien, mais bien plus élégant. Malheureusement, le couronnement manque et n'est pas facile à suppléer, bien qu'on retrouve un galbe analogue dans certains chapiteaux romans. J'ai trouvé celui-ci à quelque distance du monument sépulcral que je viens de décrire.

Les anciens nous ont laissé peu de détails sur Salamine comme sur le reste de Chypre. On sait que le culte de la nymphe Cecrops y était célébré par des sacrifices humains. Cecrops ou Kercops veut dire un singe à queue prenante, ou plus littéralement une queue de panier. J'ai retrouvé quelques têtes de guenon de la plus belle époque et de la plus belle exécution, coiffées de la cidaris à triple couronne de Vénus. C'était bien humiliant pour un homme d'être immolé à cette ridicule divinité. On la retrouve sur la table de Bembo, et il paraît prouvé qu'elle signifiait la pleine lune par rapport au griffon, qui indiquait la lune nouvelle<sup>1</sup>.

N'est-il pas singulier qu'on retrouve le nom de la lune, qui, dans toutes nos langues aryennes, est *men* ou *moon*, dans *mouni*, qui veut dire un singe en limousin, et dans le chypriote moderne *maimouna*, deux radicaux phéniciens qui veulent dire ventre de la lune ou pleine lune.

Après Salamine vient la Phénicienne Citium, que les Chypriotes prononcent Chiti comme les Phéniciens, et dont le nom est la lettre phénicienne

1. Ce griffon, ou sphinx femelle, fille de Cecrops chez les Athéniens, se nommait Agraulis, c'est-à-dire celle qui passe la nuit dehors; la veilleuse, *Luna*, Lune, a la même signification.

*chet* qui correspond à l'H de notre alphabet; elle signifie littéralement le treillis de lattes minces dont on garnit les fenêtres en Orient, et, par extension, la terreur. Sur son emplacement est située Larnaka. On y a retrouvé une stèle du roi Sargon, qui conquit les sept royaumes du pays de Jatnan, nom assyrien de Chypre. Cimon mourut devant ses murs. Deux stèles phéniciennes trouvées, l'une par M. Piérides, l'autre par M. Rey et moi, nous donnent le nom d'une dynastie contemporaine d'Alexandre de rois de Citium et d'Adil (Idalie), celle des Melekitans. Ce sont les seules inscriptions historiques de l'île de Chypre en langue phénicienne. Au point de vue de l'histoire de l'art, elles nous apprennent un fait intéressant. Citium était une ville exclusivement phénicienne et très-hostile à l'hellénisme ainsi qu'Amathonte. Cependant tous les objets d'art contemporains des Melekitans, et c'est la plus belle époque de l'art chypriote, sont du plus magnifique style grec. Ceci ne confirme-t-il pas ce que je disais plus haut, que l'art grec est celui d'une époque, non d'un peuple et d'une race? Aujourd'hui les populations d'origine phénicienne ont conservé au plus haut point les aptitudes artistiques de leurs pères, surtout les Maronites. Les descendants des Hellènes montrent au contraire très-peu de goût pour les arts. Les Doriens ne les ont jamais ni beaucoup aimés ni beaucoup estimés; ils étaient, ainsi que les Romains, des races exclusivement politiques. Dedale est le seul prince artiste qu'on cite dans l'antiquité. Il était Phénicien. Athènes était une ville à moitié phénicienne d'origine. Les Étrusques, qui ont civilisé l'Italie, n'étaient pas non plus de race aryenne. Notre orgueil doit s'incliner et reconnaître que nous ne sommes que les disciples assez maladroits des Coushites et des Touraniens.

Citium paraît avoir changé quatre fois de place, suivant les caprices de la mer, qui se plaisait à ensabler ses ports; aujourd'hui tous sont comblés et la navigation à vapeur les a rendus à peu près inutiles. Entre sa vaste saline autrefois navigable, comme le prouve la jetée qui la traverse, et le port comblé dans lequel on a trouvé la stèle du roi Sargon, sur une colline saline, devait s'élever le temple de la déesse Éponyme Chet, la Terreur, ou la Vénus au sphinx. Le village d'*Aradippo* (face d'épouvante), celui de *Sirisili* (destruction, silence), celui de *Siritani* (destruction, exténuation), formaient le digne cortège de cette forme redoutable de Vénus. Aradippo était le sphinx; Sivitani, la sirène terminée en poisson, dont le nom *Tanit*, en phénicien, signifie la tension; de là notre mot *ténia*, ruban. Seirène, en grec, a la même signification et vient de *seira*, en grec et en hébreu, corde tordue, chaîne; bracelet de métal tordu. Le verbe *seiroo* indique l'exhaustion, l'épuisement; *seiren*,

en grec, est de plus un voile mince et translucide, fait de fils très-ténus. On voit ce que signifie la queue tortillée des sirènes.

Le temple de Chet a été dévasté sous Théodose, et les innombrables ex-voto qu'il contenait ont été lancés sur le talus de la colline, où ils ont été retenus par de vieilles mesures; la poussière des siècles les a recouverts, et c'est là qu'on les a exhumés par milliers. Quant au temple, qui a dû être transformé en église, il n'en reste aucune trace.

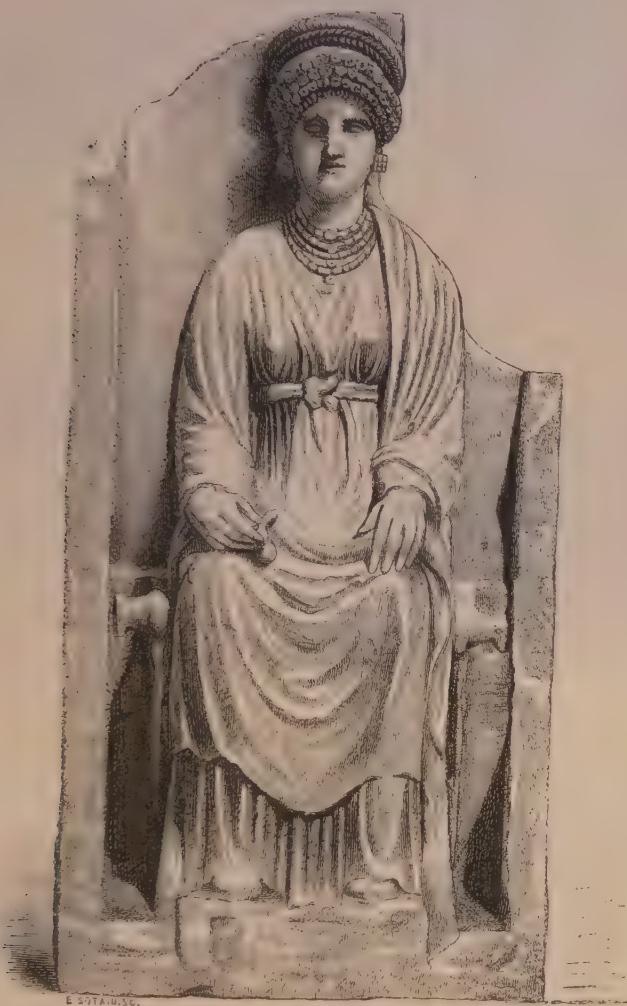
On voit encore à Larnaka trois tombeaux antiques. L'un est connu sous le nom de *Chapelle des amoureux*. Il est recouvert d'une voûte en plein cintre monolithique. Les pierres, parfaitement appareillées, indiquent une belle époque. Les deux autres semblent plus modernes et sont voûtés en ogives tronquées dont tous les voussoirs sont posés horizontalement comme celles qu'on construit avec des jeux de domino; une grosse dalle termine la voûte. Ce système a été employé dans les fortifications d'Assos. Le plâtre des joints est complètement cristallisé. A Chypre, l'emploi du plâtre est un certificat de haute antiquité; la chaux ne paraît avoir été connue dans le pays que sous les Romains.

C'est à Larnaka que j'ai dessiné un singulier chapiteau que j'aurais volontiers attribué aux Byzantins, si je ne l'avais retrouvé dans le temple de Bacchus à Athènes et dans la Platea d'Alexandrie. La rose dont il est orné indique qu'il faisait partie d'un temple de Vénus. Il est une preuve du parfait sans-gêne avec lequel les Grecs traitaient d'avance les règles de Vignole. A une vingtaine de kilomètres de Larnaka se trouve le village de Dhali, ancien Idalium, un des trois grands centres religieux de Chypre, dont les gisements archéologiques sont exploités depuis deux siècles sans être épousés.

D'après les scoliastes grecs, son nom vient de *dhalah* en phénicien, en grec *délé* ou *dilis*, ombre; le radical de ce mot est l'hébreu THLL, se rouler, se ruer. L'orthographe du nom d'Adil, telle qu'elle est mentionnée dans les deux épigraphes des Melekitans, semblerait indiquer au contraire le mot DLAH, qui veut dire trame; l'étroite parenté de ce dogme avec celui de la Sirène est facile à saisir; on y retrouve toujours l'idée des Parques qui filent nos jours avec très-peu d'or, très-peu de soie et beaucoup de filasse.

Idalie n'avait pas de temple; c'était un de ces immenses bois sacrés où les ex-voto étaient cloués à des arbres. Quand ils tombaient de vétusté, l'ex-voto était enseveli dans leur poussière. Aussi ceux d'Idalie n'offrent pas ce caractère de mutilation pré-méditée qu'on remarque dans ceux qu'on exhume à Citium. Le lieu où on les trouve est aujourd'hui complètement dépouillé d'arbres et porte le nom d'*Ambelarga*, les vignes,

Il se termine en un plateau assez étroit sur lequel on a trouvé les débris d'un trophée et la tablette du duc de Luynes, avec douze coupes en argent, dont une et demie seulement a été sauvée de la fonte. Il est donc



IDALIA MATER, OU AMANASSOS,

La nuit mère, trouvée près de Golgos (Athieno).

impossible qu'il se soit donné une bataille en chars sur cette étroite esplanade où les chars ne peuvent pas monter, et le duc de Luynes a été trompé par une fausse description. Ce qu'il prend pour un timon est tout simplement, selon moi, le bout de la perche qui soutenait le trophée

élevé en plein bois et qui a fini par tomber de vétusté. Ces remarques sont importantes pour déterminer le sens de ce monument dans lequel le professeur Von Rock a cru déchiffrer une proclamation d'Amasis. Je crains fort, en relevant l'erreur du savant Germain, d'en commettre une autre. Cependant je constate que l'inscription du bout de perche offre la plus grande analogie avec le commencement de celle de la tablette et que je traduis : l'une, *offrande à la puissance de l'enveloppe*, et l'autre, *offrande à la puissance de l'ombre*. Ce n'est peut-être pas plus vrai que la lecture du professeur d'outre-Rhin, mais c'est plus vraisemblable.

Il n'y a qu'un tombeau dans le vallon; il est voûté à angle aigu et n'offre rien de particulier.

A quelque distance se trouve le village d'Athieno, qui conserve tout entier le nom de la Grecque Athana avec sa prononciation chypriote. Non loin de là est une vieille ferme turque qui porte le nom de Gorgos, l'ancienne Golgos, et que le comte de Vogüé a fait fouiller inutilement : tout en a été emporté. Mais les murs du village sont bâties de débris antiques qui ont été transportés au Louvre. La Vénus au collier et à la fleur de lotus, qui se trouve reproduite ici, a été trouvée près de Golgos ; elle est d'époque romaine, mais c'est le seul monument à peu près complet de cette divinité qui nous soit parvenu.

Golgos, qui réunit en un seul le nom moderne et le nom ancien de Gozzo, l'îlot frère de Malte, veut dire *cercle, issu*; c'est le plus ancien sanctuaire de Chypre. Dans les environs on trouve Cythérée, aujourd'hui Cirga, dont j'ai donné l'étymologie à propos de Cythère, ainsi que celui de Synda à propos de Lesbos. Amanassos, la nuit mère : Corno, qui doit être une des plus vieilles fabriques de poterie de l'univers et où l'on fait les urnes immenses connues sous le nom phénicien de gomar, dans lesquelles on entonne le vin de Chypre; enfin Temessos, dont le nom signifie *intégrité, destruction*; les noms de Vénus reproduisent souvent cette énergique opposition. Pour terminer cette nomenclature, citons Leucosie, la Nicosie des Lusignans, capitale actuelle de l'île: elle est plus remarquable par ses magnifiques restes gothiques que par ses monuments antiques. Un grand sarcophage de marbre y est décoré d'une curieuse épitaphe d'un Grec spiritueliste et goguenard. Quant à son nom, qui est ce qu'elle offre de plus intéressant au point de vue qui m'occupe, c'est celui d'une des trois Sirènes.

## TORO

---



PRÈS l'art statuaire, l'art décoratif; après le génie, le talent; après le maître, le disciple; après Puget, Toro.

Ce talent n'est plus tout à fait un inconnu pour les fidèles de notre église. Depuis quelque temps déjà, la *Gazette des Beaux-Arts* a pris l'habitude d'emprunter à Toro les encadrements délicats dont elle décore le frontispice de ses volumes, et l'on a pu apprécier tout ce qu'il y a de fantaisie et d'élegance dans ces inventions d'un rival oublié des Lepautre et des Bérain.

Mais l'homme, d'où sort-il? Que signifie son nom, d'une allure si peu française? Est-ce un Italien, un Espagnol? A quelle époque appartient-il? A quelle école a-t-il appris l'art de charmer?

Il y a longtemps que nous cherchons. Je dis nous, afin qu'il soit bien entendu que je ne m'arroge nullement dans ces recherches la part du lion. Je me suis tenu à l'affût, j'ai recueilli et quelquefois provoqué les informations; aujourd'hui je fais œuvre de rapporteur. Le mérite des découvertes revient à M. le docteur Pons, à M. de Montaiglon, à M. Magloire Giraud, à M. V. Brun, à M. Margry, à M. Jal; M. Duplessis y a sa part, M. Burty a apporté la sienne. M. Destailleur, M. Bérard, nous ont aidé de leurs collections. Aux uns nous devons des documents, aux autres des indications, à tous des lumières et des remerciements.

Le problème se posa en 1856, lorsque M. Margry, conservateur-adjoint des Archives de la Marine, eut l'heureuse idée de communiquer à MM. de Chennevières et de Montaiglon un volumineux dossier de pièces administratives, aussitôt publié dans le recueil qu'ils dirigeaient et que nous connaissons tous, les *Archives de l'Art français*. A côté du grand nom de Puget, qui remplit cette correspondance des intendants du port de Toulon avec le ministre Colbert, d'autres, plus humbles, apparaissaient

de ci, de là, et provoquaient la surprise. Il y était question d'un sculpteur alternativement nommé Tureau, Tareau et Taureau, qui éveilla d'abord l'attention de M. le docteur Pons, dès longtemps familier avec les estampes de l'ornemaniste Toro. M. Pons entrevit la vérité, puis il douta, il hésita, mais, en fin de compte, il publia une notice, accrue des indications de M. de Montaiglon, à laquelle je devrai faire plus d'un emprunt. Le même nom, rencontré parmi les papiers d'une ancienne famille de Provence, frappa M. Magloire Giraud, curé de la Cadière, et, par trois fois, le savant abbé communiqua au Comité historique des documents précieux, publiés dans le *Bulletin*. Enfin M. Brun, en préparant sa Notice sur la sculpture navale, eut la bonne fortune de découvrir une pièce d'une telle importance, que, sans elle, la biographie de Toro serait restée impossible. Je pressai M. Brun de poursuivre ses recherches, et, peu de temps avant sa mort, il m'envoya encore des actes extraits des registres de l'état civil de la ville de Toulon. Ainsi s'est formé peu à peu un dossier de certitudes qui permet d'aborder ce travail. M. Jal l'a déjà essayé : son *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire* consacre à Toro un article de cinq colonnes. Mais, faute de pouvoir contrôler tous les documents dont j'ai parlé, M. Jal s'est trompé plus d'une fois, il ne dit rien des œuvres de l'artiste. Ce ne sera donc pas faire double emploi que de recommencer, après lui, une étude qui le rectifie et qui le complète.

Dans le document retrouvé par M. Brun, dont je donnerai plus loin le texte, Toro nous renseigne lui-même sur sa famille : — « Bernard Toro, sculpteur d'Aix, fils et frère de Gilles et Pierre Toro, directeurs des ouvrages de sculpture du parc de Toulon..., etc. » — Voilà une filiation clairement établie. Remarquons toutefois que Bernard a renversé les termes : il eût mieux dit « fils et frère de Pierre et Gilles. » En effet, l'acte de baptême de « Gilles Tureau » le déclare fils de Pierre, et porte la signature de « P. Teurreau. » Pierre est donc le père commun. Or, comme son propre fils lui attribue, avec une amplification bien naturelle, le titre de « directeur des ouvrages de sculpture du parc de Toulon », il faut reconnaître en lui le sculpteur mentionné par la correspondance administrative sous le nom de Tureau, Turaut ou Taureau. On s'en convaincra en suivant son histoire à travers les lettres des intendants et de Colbert. Quant au nom, entre toutes les formes qu'il affecte, je choisis celle de « Taureau », qui a l'avantage de rappeler la dénomination abréviative adoptée par Bernard Toro.

C'est en 1668 que Pierre Taureau apparaît pour la première fois. Il y avait alors, à l'arsenal de Toulon, trois artistes ayant rang de maîtres : le

peintre J.-B. de La Rose, les sculpteurs Nicolas Levrai et Rombaud Langenu. Le vaisseau *le Royal-Louis* était sur le chantier. Afin de lui faire une décoration digne de son nom, l'intendant imagina de mettre l'ouvrage au concours entre les trois maîtres, puis il chargea Rombaud Langenu d'aller présenter les trois projets à Colbert. Le ministre consulta Le Brun, investi, comme on sait, de la surintendance du goût français, et Le Brun s'empressa d'écartier des dessins qui sentaient trop la province pour y substituer un dessin de son invention, plus en rapport avec les magnificences de Versailles. Une œuvre émanant de si haut ne pouvait être exécutée par des mains provinciales. Le Brun la confia à son compère Girardon. Celui-ci, empêché de partir de suite, envoya en avant une de ses créatures, élève ou praticien, qui n'était autre que Pierre Taureau.

Le fait ressort des lettres de d'Infreville, l'intendant de Toulon. Il écrivait le 2 mars 1668 :

Le sculpteur Rombaud et Turaut sont venus avant leur modèle qui ne fait que d'arriver; nous n'attendons plus que le sr Girardon.

Il écrivait le 27 du même mois :

Le sr Girardon est arrivé aujourd'hui. Il a trouvé le sr Tureau établi avec quelques compagnons sculpteurs qui ont la main à l'œuvre pour travailler à sa puppe.

Il écrivait le 29 mai :

Le sr Girardon a fait comme M. le premier président, il a dressé des mémoires et des ordres, mais je ne suis pas sans peine de les faire exécuter. Le sr Tureau, qu'il a laissé ici, n'estant pas de son poids ni de son mérite, ne s'acquit pas de créance auprès de nos maîtres sculpteurs, qui l'envoyent et ne l'ont pas en estime.

Comment M. Jal, qui a lu cette correspondance avant moi, a-t-il pu se demander, après des passages aussi significatifs, « de quelle école sortait Pierre Toro et quelles circonstances le poussèrent à entrer au service du roi, dans un port, loin de Paris? » Mais si on hésitait à en tirer les conclusions que j'en tire, une lettre de Colbert, inconnue à M. Jal, lèverait les derniers doutes. Le ministre écrivait le 26 septembre 1669 :

A l'égard de la sculpture du *Royal-Dauphin*, que vous proposez de donner à faire aux srs Levray père et fils, je ne crois pas qu'ils soient assez forts pour entreprendre cet ouvrage; mais il faut y faire travailler le sr Tureau, QUI A ESTÉ ENVOYÉ DE PARIS.

La réponse est bien claire à la question de M. Jal. Pierre Taureau sortait de l'école de Girardon, et ce qui le poussa à quitter Paris pour Toulon, c'est qu'on lui promit, et qu'on lui fit en effet, à l'arsenal, une position avantageuse. En arrivant, il eut rang de maître, il se trouva

l'égal du vieux Levrai, de l'illustre La Rose et de Rombaud Languenu. Et quel âge avait-il alors? L'intendant nous l'apprend indirectement en disant que Rombaud et Taureau étaient du même âge. Or, Rombaud mourut à quatre-vingts ans, en 1718. Tous deux avaient donc, en 1668, une trentaine d'années. Ainsi la naissance de Taureau se placerait aux environs de 1638. Quant à sa prétendue origine espagnole, elle tombe d'elle-même. Espagnol, il eût signé Toro, et non Taureau. Il était Français, et vraisemblablement Parisien, comme deux des ouvriers sculpteurs employés en sous-ordre, « Antoine Enot, de Paris, » et « François Colibaud, de Paris. » On lit sur les mêmes listes, au milieu d'un grand nombre de Provençaux, les noms de « Henri Charbonnier, de Brie; » — « Louis Longuemas, de Normandie; » — Louis Miot, de Langres, » ce qui semblerait indiquer que Girardon amena une petite colonie.

Taureau se vit tout d'abord traité en enfant gâté. Les travaux de décoration du *Royal-Louis* avaient été répartis entre cinq escadres d'ouvriers commandées par des chefs d'inégale valeur. Les trois premiers, Nicolas Levrai, son fils Gabriel et Guillaume Gay, ne recurent à faire que les ornements et quelques figures secondaires. Girardon réserva la poupe, c'est-à-dire la partie principale du vaisseau, à Taureau et à Rombaud Languenu, et même, pour mieux marquer ses préférences, c'est à Taureau seul qu'il réserva « la figure du roy en son lit de justice, comme aussi la figure de la pouleine. » Au surplus, laissons parler l'intendant, à la date du 21 avril :

Par ma lettre du 27 mars, j'ay donné avis de l'arrivée du sieur Girardon, qui trouva icy les sieurs Tureau et Rombaud qui avoient préparé leurs boutiques pour travailler au dessein de la poupe du vaisseau *le Royal-Louis* amiral, lequel ils avoient conduit avec eux et qui a esté apporté sans aucun dommage. Ledit sieur Girardon ayant reconnu toutes choses disposées à mettre la main à l'œuvre, il a fait le modèle des deux figures principales qui font partie du dessein, et a laissé aux s<sup>r</sup> Tureau et Rombaut à faire toutes les autres figures dudit dessein, et aux autres maîtres sculpteurs, que nous avons icy, à faire les costés et galeries, et luy-mesme a fait le projet et le dessein de la pouleine ou esperon et du chasteau d'avant dudit navire, et, dans le peu de temps qu'il a resté icy, il n'a perdu aucun moment pour en donner l'intelligence à nos maîtres sculpteurs, qui ont promis de s'y conformer. Il m'a donné les moyens de les picquer de jallouzie en leur séparant à chacun d'eux ce qu'ils sont obligez de faire et leur donnant un nombre de compagnons pour avancer leurs ouvrages esgallement, dont j'ay fait dresser un roolle qu'il emporte avec luy et qu'il vous présentera pour vous faire voir comme toutes choses ont esté disposées. Cet ouvrage est de grande entreprise; il faut un long temps pour le mettre en perfection. Je prévois que dans peu il naistra de la jalouse entre nos ouvriers; je feray bien mon possible pour les tenir en leur devoir, mais il est absolument nécessaire d'avoir un commandant comme ledit sieur Girardon ou une personne de sa suffisance pour conduire un sy bel

ouvrage et assujettir les gens de ce mestier, qui ne se gouvernent pas comme les autres artisans...

Cette lettre précise la valeur de Taureau. Il n'a qu'un talent de deuxième ordre, puisque Girardon est obligé de lui mâcher la besogne, et que, Girardon parti, l'intendant demande un autre commandant. Mais il venait de Paris, et c'en était assez pour le désigner aux faveurs. A peine de retour, Girardon parle à Colbert de son protégé, et Colbert envoie l'ordre de payer son logement. — « Cela l'excitera à mieux faire, répond d'Infreville. Il est habile homme et commence fort bien; mais, comme le sieur Rombaut et luy sont d'un mesme aage, il y a déjà de la jalousie entre eux, et certainement ils ont besoin d'avoir une personne par-dessus eux d'aage et d'expérience pour les obliger au respect et à l'ordre qu'ils auront à tenir pour perfectionner ce qu'on leur donnera à faire. » — En effet, le germe de discorde apporté par le nouveau venu ne tarde pas à se développer, et c'est alors que l'intendant écrit la lettre dont j'ai déjà cité le début :

Le sr Girardon a faict comme M. le président, il a dressé des mémoires et des ordres, mais je ne suis pas sans peine de les faire exécuter; le sieur Tureau, qu'il a laissé ici, n'estant pas de son poids ni de son mérite, ne s'acquiert pas de créance auprès de nos maistres sculpteurs, qui l'envyent et ne l'ont pas en estime. Il y a eu desja des desmeslez avec eux, et un des compagnons qu'il corrigeoit dans son travail, estant en sa boutique, s'est jetté en celle d'un autre; deux journées après alla en la maison dudit sr Tureau l'insulter, rompt sa porte, ayant l'espée en main; ce qui m'estant rapporté, j'ay refrené cet insolent en le faisant mettre en prison. J'en fais informer pour le chastier et mettre les autres en leur devoir: il est tout à fait nécessaire d'avoir un homme d'aage et d'autorité pour conduire toute cette jeunesse.

A quoi le ministre répond : « Il faut appuyer Tureau, » et d'Infreville réplique, le mois suivant :

Je soutiens ici le sieur Tureau comme il faut. Il a eu à demesler avec tous les principaux de ce métier. Rodolphe (le charpentier) estant de leur party, je les ay entendus en leurs raisons et j'ay obligé ledict Rodolphe à se conformer à ce qu'il ordonne à tous les sculpteurs et de suivre le modelle donné par M. Lebrun en donnant les mesures à son arrière, suivant l'ordre des figures, soutiens et ballustres. J'y prends tous les soins possibles, ce qui réussiroit beaucoup mieux sy j'avois ici M. Girardon, homme de conduite, sage et très-prudent; mais ce que j'ay ici de vieils maistres ont peine à se laisser gouverner par le sr Tureau, et la jeunesse, fort volontaire et insolente, se sousleve et mutine.

C'est donc un parti pris de grandir Taureau. Le 24 juillet, d'Infreville y revient encore : — « Je fais achever de travailler suivant les modèles donnés par M. Le Brun, sans y rien changer. J'en laisse la conduite au

sieur Tureau, et comme il est jeune, j'ay peine à assujétir de vieils sculpteurs qui travaillent sous luy comme je l'ay mandé, mais je le soustiens en tout ce qu'il désire et ay obligé les autres de luy obéyr. » — Mais, en dépit de tant d'efforts, malgré ses appointements exceptionnels de 1,200 livres, Taureau restait ce qu'il était, un artiste secondaire. Il fallut en déchanter; nous allons voir l'intendant changer de ton et traiter durement son protégé de la veille. Comment s'en étonner, puisque le premier coup partit de Girardon, qui était revenu inspecter l'ouvrage du *Royal-Louis*?

30 octobre 1668. — Le sieur Girardon s'est attaché à corriger les figures de la poupe de *l'Amiral*, que le sieur Tureau n'avoit pas mis en perfection. Cela n'avance pas nostre ouvrage, parce qu'il fault retoucher lesdites figures pour les rendre plus gayes et les descharger de bois. Ledit sr Girardon s'y applique fortement; il auroit esté à désirer qu'il ne nous eust pas quitté, cet ouvrage auroit esté plus parfait.

11 décembre. — Jamais le sieur Girardon n'a si bien employé son temps qu'à corriger les défauts que le sieur Tureau avoit faicts et faict faire à tous les ouvriers du parc auxquels il commandoit, l'en croyant capable, et qui m'avoit esté laissé pour faire accomplir le dessein du *Royal-Louis* qu'on avoit projeté.

L'homme habile devient, en quelques mois, un incapable, ou peu s'en faut. Décidément le prestige de l'ouvrier parisien est tombé, et l'intendant va nous habiller son caractère d'aussi belles couleurs que son talent.

17 septembre 1669. — Nous avons trois poupes de vaisseaux à faire, qui sont le *Royal-Dauphin*, le *Paris* et *l'Isle-de-France*. L'on pourra en donner une à conduire par le sieur Tureau et laisser le *Royal-Dauphin* aux sieurs Levray père et fils. Il y a trente ans que le père est attaché au service du Roy; c'est luy qui a fait tous les ornements du vaisseau la *Reyne* et le *Brezé*, le *Saint-Philippe*, et de tous les vaisseaux qui se sont bastis depuis trente années; il est abille en son métier, et nous avons encore le petit Flaman, à qui M. Girardon avoit séparé la moitié des ornements du *Royal-Louis*, et qui les a achevés deux mois avant le sieur Tureau et lui a aidé à achever son costé. Ce travail pourra finir à la fin de ce mois, ayant esté obligé de laisser quatre tritons pour avoir mal pris ses mesures. Il est jeune et auroit besoin d'estre encore conduit par quelque bon maistre; il est débauché et querelleur et en vint aux mains dernièrement avec les sieurs La Rose et Puget pour leur avoir dit d'achever au *Royal-Louis* pour y pouvoir mettre les dorures. J'ay pris la liberté de vous mander les peynes qu'il y a à gouverner des sculpteurs, peintres et fondeurs. J'ay plus à faire à ces sortes de gens qu'à tout le reste du parc. Le sieur Tureau a ce malheur qu'il ne peut assujétir personne à travailler avec luy; je fais mon possible pour les y assujétir et le faire changer d'humeur.

A ces plaintes si bien fondées, Colbert, toujours aveugle, répond d'une façon qui ne lui fait guère honneur. Sans tenir aucun compte des vieux services de Levrai, le ministre déclare qu'il ne le croit pas assez

fort pour entreprendre l'ouvrage du *Royal-Dauphin*. « Mais il faut y faire travailler le sieur Turreau qui a esté envoyé de Paris, qui pourra faire les figures sans qu'il en coûte davantage au roy, ayant 1,200 livres de gages, et comme il est habile, il faut obliger ledit Levray à travailler sous sa conduite. » Quant au « petit Flaman », il n'en est pas question. Et si l'on veut savoir le nom du « petit Flaman », il suffit de se reporter au rôle de partage des travaux du *Royal-Louis*. M. Jal s'y est trompé. Voyant d'Infreville parler d'*ornements*, il a cru qu'il s'agissait de l'ornemaniste Guillaume Gay. Mais ce mot désigne évidemment toutes les parties de la décoration. Or le rôle nous montre deux artistes recevant chacun à faire la moitié de la poupe du *Royal-Louis*, Taureau et Rombaud Languenu, tandis que Guillaume Gay obtient « tous les ornements des deux costés ». Lors donc que d'Infreville parle du « petit Flaman » à qui M. Girardon avait séparé la *moitié* des ornements du *Royal-Louis*, qui les a achevés deux mois avant le sieur Turreau et lui a aidé àachever son costé », il désigne de toute nécessité Rombaud Languenu, et cette nationalité flamande, qui nous est ainsi révélée, cadre bien avec la physionomie de son nom.

Gâterie engendre présomption. Un artiste soutenu contre les défaillances de son talent par la main du ministre ne pouvait manquer de prétendre à tout. Taureau profita du départ de d'Infreville, remplacé en 1670 par Matharel, pour essayer de se hausser au premier rang. Le génie de Puget lui pesait sur les épaules.

28 juin 1670. — Le sr Puget est de retour de Gennes, il y a desja quelques jours, écrit Matharel. Pendant son absence et avant que je fusse ici, les nommés Rombaud et Taureau, sculpteurs, avoient commencé à travailler aux sculptures de quelques poupes de vaisseaux neufs dont eux-mesmes ont fait le dessin; mais led. sr Puget prétend que cela luy appartient à luy seul, et trouvant lesd. desseins desd. poupes mal faictes, ne veut point absolument qu'on s'en serve et veut commencer un autre ouvrage, disant que c'est vostre intention et que ces gens-là ne travaillent que sous luy. Les autres, au contraire, se tenant assez bons maistres pour travailler de leur chef, témougnent y avoir de la repugnance. Mais, quand vous aurez prononcé là-dessus, Monseigneur, il faudra bien qu'ils s'y accommodent, et la reputation dud. sr Puget doit leur rendre cette defférence moins rude.

Cette fois, il n'y avait pas à hésiter. Comment sacrifier Puget à Taureau? Aussi Colbert prend sa grosse voix pour répondre :

L'intention du Roy est que le sr Puget ayt la direction des ouvrages de sculpture qui se feront aux vaisseaux de Sa Majesté. Mais il faut que Rombaud et Tureau, qui travaillent à présent sur les desseins de M. Le Brun au *Royal-Louis* et au *Dauphin-Royal*, achèvent leurs ouvrages, et aussytost qu'ils auront fini, il faudra qu'ils travaillent sur les desseins dudit Puget.

Le nom du roi, *Deus ex machina*, mettait fin aux contestations. Taureau, d'ailleurs, n'était pas à plaindre. Après Puget, appointé à 3,600 livres, il se trouvait le premier, puisqu'il touchait 1,200 livres, quand Rombaud n'en avait que mille. Il conserva cette position jusqu'en 1677. La réforme anglaise, qui chassait Puget de l'arsenal, fut sans doute aussi la cause de sa retraite. Taureau eut la douleur de céder la place à son rival Rombaud Languennu, ce dont il garda une si longue rancune qu'il la léguera à son fils.

La correspondance administrative nous donne tout ensemble le portrait et l'histoire de Pierre Taureau. Nous n'avons rien à ajouter au portrait. L'histoire se complète des faits recueillis par M. Brun dans les archives communales de Toulon.

M. Brun a compulsé tous les registres de la période qui correspond à la vie de Taureau. Son nom s'y rencontre trois fois, en 1670, en 1672, en 1674. Pour les années 1670 et 1672, les registres d'actes ont été perdus : il ne reste que des répertoires. Le répertoire des mariages de 1670 porte mention du mariage de « Pierre Turreau ». Le répertoire des baptêmes de 1672 relate le baptême de « Honnoré Taureau ». Enfin le registre de 1674 contient l'acte suivant :

Gilles-François Turreau, fils de Pierre et d'Anne Toucasse, est né et baptisé le 22 avril 1674. Le parrain s<sup>r</sup> Joseph Teissière et la marraine d'<sup>elle</sup> Marguerite Romberte, qui ont signé avec moi.

JULIEN, p<sup>tre</sup>. — TEISSIÈRE. — P. TEURREAU.

Nous pouvons maintenant résumer en quelques lignes cette biographie, beaucoup moins hypothétique que celle de la plupart des artistes français.

Né vers 1638, et probablement à Paris, Pierre Taureau, élève de Girardon, vint en Provence en 1668. Maître sculpteur à l'arsenal de Toulon pendant près de dix ans, aux appointements de 1,200 livres, il prit une part active à la décoration sculpturale des poupes du *Royal-Louis* et du *Dauphin-Royal*, exécutée d'après les dessins de Le Brun et les modèles de Girardon. Il épousa, en 1670, Anne Toucasse et en eut deux enfants : Honoré, né en 1672 et Gilles-François, né en 1674. On ignore l'époque de sa mort. Je lui attribuerai volontiers un dessin du musée de marine du Louvre catalogué sous le nom de Puget : il représente un grand vaisseau en pleine mer.

LÉON LAGRANGE.

(*La suite prochainement.*)

# ARCHIVES

## DE LA COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES

PUBLIÉS PAR ORDRE DU MINISTRE DE LA MAISON DE L'EMPEREUR ET DES BEAUX-ARTS

240 planches in-fol., avec texte (*en cours de publication*), chez Gide, éditeur.



SONGEA à puiser dans les archives de l'École des Beaux-Arts et dans celles de la Commission des monuments historiques. C'est là, en effet, que sont les œuvres graphiques de nos architectes les plus distingués, ce fut là qu'on alla les prendre, comme ce fut dans nos musées qu'on alla chercher la plupart des toiles des peintres et des statues des sculpteurs. Cette mesure eut le mérite de faire connaître au public l'ensemble des études des anciens élèves de l'École de Rome sur l'architecture antique et une partie de celles des architectes attachés à la Commission des monuments historiques sur les monuments de notre pays. Puis elle eut cet autre avantage de montrer aux yeux comme une histoire sommaire de notre art national. L'exposition, commençant aux monuments gallo-romains d'Orange, d'Arles et du Gard, allait aux basiliques latines

OMME l'on achevait l'organisation de l'Exposition universelle des Beaux-Arts en 1855, on s'aperçut que les principaux architectes français s'étaient abstenus, et que les autres n'avaient guère envoyé plus de projets et d'études que l'on en voit aux Salons ordinaires. Les architectes anglais le plus en renom étaient arrivés au contraire avec un nombre relativement considérable de dessins fort importants et exécutés pour la plupart avec un grand talent. Pour obvier à cette apparente infériorité, on

transformées par la barbarie mérovingienne, pour arriver aux églises romanes. Elle montrait les développements successifs de l'architecture voûtée jusqu'à son entier affranchissement de toute imitation antique au XII<sup>e</sup> siècle; son épanouissement au XIII<sup>e</sup>; ses exagérations logiques au XIV<sup>e</sup>; les convulsions de son agonie au XV<sup>e</sup>, pour finir à la résurrection d'une prétendue architecture antique au XVI<sup>e</sup> siècle.

Puisque l'administration des Beaux-Arts possédait les magnifiques dessins que M. Courmont, alors chef du service des monuments historiques, avait choisis pour retracer ces évolutions de notre architecture, pourquoi ne pas compléter l'enseignement en comblant les lacunes qu'un premier choix fait à la hâte avait nécessairement laissées, et pourquoi ne pas le rendre durable en faisant graver le tout? M. Achille Fould, pendant son séjour au ministère d'État, de qui relevaient alors les monuments historiques, approuva cette pensée et prit les mesures nécessaires pour la publication des Archives de la Commission en gravures de format in-folio, accompagnées de notices sur l'histoire et les particularités archéologiques des monuments représentés. Cette œuvre de longue haleine est aujourd'hui arrivée à sa 126<sup>e</sup> livraison, et nous y retrouvons reproduites par nos meilleurs graveurs d'architecture la plupart des études originales qui avaient figuré à l'Exposition universelle de 1855, et que nous avons retrouvées à celle de 1867<sup>1</sup>.

Au point où nous les trouvons aujourd'hui, les *Archives*, qui ont dépassé la moitié du nombre de livraisons dont se composera la première série, ne peuvent encore donner une figuration complète de l'histoire de l'architecture en France, et nous ne nous imposerons point la tâche, aussi facile qu'inutile, d'indiquer les lacunes qui existent. Nous sommes assuré qu'elles seront comblées.

La série commence par deux monuments que les conquérants romains ont élevés sur le sol de la Gaule, et que pour cela on a pris l'habitude d'appeler gallo-romains, bien que le génie des populations autochtones ne se révèle en rien dans leur construction.

Le Pont du Gard et l'Amphithéâtre d'Arles, étudiés tous deux par M. Ch. Questel, sont des monuments où l'esprit latin se montre tout entier et qui seraient tels que nous les voyons en quelque lieu que leurs constructeurs les eussent élevés. Le premier est un de ces monuments d'utilité publique où la puissance romaine s'affirme par la solidité des matériaux, la rusticité du travail et la hardiesse relative de la construction. Nous disons relative, parce qu'aujourd'hui on montre plus d'audace dans les travaux publics, tout en arrivant parfois à la grandeur et au style, comme dans le bel aqueduc de Roquefavour ou le viaduc de Commères. L'amphithéâtre d'Arles est une réplique amoindrie et simplifiée du Colisée de Rome. Mais on y voit toujours cette subordination de l'arcade à l'ordre et à la plate-bande qui semble aujourd'hui, et à une foule de bons esprits, une faute contre la logique et le goût. Malheureusement, l'antiquité n'a guère été étudiée jusqu'à notre génération que sur des monuments romains, et il faut espérer que la connaissance plus parfaite de l'architecture grecque, qui se répand chaque jour davantage, nous affranchira de ces malheureuses réminiscences d'école auxquelles nos architectes sont encore soumis, et nous délivrera enfin de ces imitations sans intelligence auxquelles on donne le nom d'architecture classique.

1. Cette exposition d'une partie des portefeuilles de la Commission des monuments historiques a été renouvelée avec de grands développements lors de l'Exposition universelle de 1867, sous la galerie ouverte au pourtour du jardin central. L'administration avait voulu compléter, au moyen des études exécutées d'après un certain nombre de monuments nationaux, l'enseignement que, tout à côté, les galeries de l'histoire du travail donnaient sur l'art mobilier.

Aucun monument que l'on puisse attribuer à l'époque mérovingienne d'après ses formes encore latines et la barbarie de son exécution n'a encore été publié dans les *Archives*. Il faut descendre jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle, et peut-être plus tard, pour trouver un exemple d'une architecture douée d'une physionomie particulière. Cet exemple nous est donné par l'église de Saint-Sébastien de Neuwiller (Bas-Rhin), annexe aujourd'hui d'une église plus grande, élevée vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle et dédiée aux deux saints Pierre et Paul.



ABSIDE DE L'ÉGLISE DE LOUPIAC.

L'église Saint-Sébastien est à deux étages, élevés sur le même plan. Elle se compose de trois nefs à peu près égales, séparées par des colonnes et terminées par des absides presque de semblable diamètre. C'est le plan des anciennes basiliques latines. L'église inférieure est voûtée, mais la supérieure est couverte en charpentes apparentes sur chacune de ses trois nefs. Des arcs séparent ces trois nefs, et leurs sommiers reposent directement sur l'abaque des chapiteaux des colonnes, sans l'intermédiaire de cette inutile figuration d'un entablement que les architectes modernes n'ont garde d'omettre aujourd'hui. L'esprit français, dans les bégayements de ses premières manifestations, cherchait à se rendre compte de la fonction des choses, et savait analyser les monuments, même avant que d'analyser la langue qu'il devait parler bientôt. Qu'on ne croie pas, en effet, que cette suppression de l'entablement ajouté par-dessus le chapiteau résulte d'une omission de la part des constructeurs barbares de l'église Saint-Sébastien : c'est au contraire un fait d'une pratique constante pendant toute la

durée du moyen âge. Il fallut un retour aux études classiques pour que l'on réintègrât dans la construction un élément dont rien ne justifie la présence.

Avec l'église Saint-Sébastien de Neuville, M. E. Bœswillvald nous fait connaître une autre église, également à charpente apparente, élevée à Vignory (Haute-Marne). Par la barbarie du tracé de son plan aussi bien que par celle de son exécution, cet édifice indique, soit une époque très-reculée, soit des ouvriers d'une grande inexpérience.

Le même département a encore donné à M. Bœswillvald une nef à charpente apparente, c'est celle de Montier-en-Der. Élevée au x<sup>e</sup> siècle, elle présente des particularités de construction que nous ne trouvons point encore suffisamment expliquées dans les plans publiés jusqu'ici.

Il ne faudrait pas, cependant, prendre la présence des charpentes apparentes comme un caractère absolu d'antiquité. Il a pu se présenter telles circonstances, même alors que les architectes étaient en possession de construire des voûtes solides et en équilibre sur leurs supports, où des raisons d'économie contraignaient à n'en point faire. Tel nous semble être le cas de l'église de Loupiac (Gironde), dont les plans ont été relevés par M. Abadie. Une architecture très-romane par la forme, bien que parfois romaine dans ses riches détails, y marie les voûtes de l'abside avec la charpente apparente de la nef.

Le temple de Saint-Jean, à Poitiers, que nous croyons de l'époque carolingienne, n'a encore été étudié que dans ses décosations peintes, qui pour la plupart dénotent une influence byzantine très-prononcée. Les chrömolithographies exécutées d'après les relevés si exacts de M. Denuelle, en nous donnant une idée fort juste de ce qu'étaient ces peintures, nous font espérer que l'on mettra également au jour celles du palais des Papes à Avignon, pour accompagner l'étude du monument entreprise par M. Viollet-le-Duc, comme on a publié, avec l'étude sur l'église de Tournus, par M. Questel, le remarquable *Jugement dernier* qui a été peint au xiii<sup>e</sup> siècle dans une des chapelles de cette église.

Les incendies fréquents qui, dans les églises primitives, résultaient de la combinaison d'un nombreux luminaire avec des tentures toutes prêtes à propager la flamme dans les parties élevées, doivent avoir été parmi les causes qui engagèrent à couvrir de voûtes les monuments religieux.

Écrire et retracer l'histoire des tentatives diverses que firent les constructeurs du moyen âge pour donner de la stabilité à leurs voûtes, ce serait composer l'histoire de l'architecture en France : car à chaque tentative nouvelle et à chaque succès nouveau dans cette voie correspond une forme nouvelle, de telle sorte que l'on peut dire que c'est la théorie des voûtes qui nous a dotés de nos différents styles.

Un des plus singuliers exemples parmi ces essais se voit en l'église Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire), relevée par M. Ch. Questel, étude qu'accompagne une excellente notice. Reconstruite, fort probablement, tout au commencement du xi<sup>e</sup> siècle, l'église Saint-Philibert de Tournus se compose d'un porche à trois nefs et à deux étages, précédant une église également à trois nefs, avec charole qui entoure le chœur, et donne accès à trois chapelles rayonnant autour de l'abside et bâties, circonstance singulière, sur un plan carré.

L'étage inférieur du porche est recouvert d'une voûte d'arêtes reposant sur de massives colonnes en petits matériaux. L'étage supérieur est voûté en berceau sur la partie centrale et en demi-berceau sur les bas-côtés ; ces voûtes portent la couverture. Soit que les constructeurs de la nef aient craint que les murs qui y ont toute la hauteur

des deux étages du porche ne furent renversés par ce berceau continu, soit qu'ils aient voulu protéger ces voûtes plus efficacement par une couverture isolée, ils y adoptèrent un autre système de voûtement. Sur les hautes et solides colonnes de la nef, ils jetèrent des arcs-doubleaux, ou transversaux, qui leur servirent comme de sommiers pour construire des berceaux dont l'axe est perpendiculaire à celui de l'édifice. De cette façon la nef se trouve recouverte d'une série de berceaux transversaux se contre-butant les uns les autres : disposition originale et que nous sommes étonné de ne point avoir vu ailleurs imitée. Malgré cet essai qui avait donné d'excellents résultats au point de vue de la stabilité, c'est le voûtement en berceau qui continua de prévaloir, et les *Archives* nous en donnent des exemples qui vont sans discontinuer depuis l'époque romane jusqu'à l'époque ogivale.

Telles sont pour la première époque la petite église de Saint-Genou (Loir-et-Cher) étudiée par M. J. de Merendol ; celle de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme), relevée par M. Ch. Questel, et la magnifique basilique de Saint-Saturnin de Toulouse, construite en briques et pierres et publiée d'après les dessins de M. E. Viollet-le-Duc.

Dans les églises de Saint-Genou et de Saint-Paul-Trois-Châteaux, comme au porche de Saint-Philibert de Tournus, le berceau de la grande voûte n'est point immédiatement contre-buté par les demi-berceaux des bas-côtés, qui, bien que rampants cependant, en sont séparés par les fenêtres qui éclairent la nef. A Saint-Saturnin, au contraire, les voûtes qui recouvrent les galeries des bas-côtés saisissent le berceau de la nef à sa naissance et le contre-butent suivant toute sa longueur. Ces demi-berceaux portent d'ailleurs sur des murs très-épais soutenus eux-mêmes par un système de voûtements rampants qui supportent le toit d'un second rang de bas-côtés à voûtes d'arêtes.

Ce système de voûtement est celui que l'on voit généralement adopté dans les églises romanes d'Auvergne et du Midi, où la tradition latine se conserva si longtemps, que certaines parties du portail de l'église Saint-Gilles (Gard), relevée par M. Ch. Questel, semblent bâties par des architectes romains. Le système auvergnat, bien que très-régional, a le grand inconvénient de ne point permettre d'éclairer les nefs autrement que par les fenêtres des galeries ou des bas-côtés. Aussi les églises d'Auvergne, où ces fenêtres ont de plus des dimensions très-exiguës, sont-elles fort sombres. L'église de Saint-Saturnin, vaste édifice largement éclairé par les fenêtres de l'abside, par celles des galeries et par une rose percée, après la construction, dans le mur de face, est moins obscure assurément. Mais comme ce défaut, bien qu'atténué, y existe toujours, les architectes continuèrent à suivre le système employé au porche de Saint-Philibert de Tournus et à l'église de Saint-Genou, c'est-à-dire à percer des fenêtres au-dessous du berceau de la nef centrale, et au-dessus des demi-berceaux des bas-côtés. Ils se contentèrent de donner à ce berceau la forme d'un arc aigu, en le renforçant d'arcs-doubleaux au droit des piliers de la nef et en donnant plus d'épaisseur au mur à l'aplomb de ces arcs-doubleaux. L'église de Thoronet (Var), construite au XIII<sup>e</sup> siècle, avec toute la rigueur cistercienne et relevée par M. Ch. Questel, et l'église de Paray-le-Monial (Saône-et-Loire) restaurée par M. E. Millet, appartiennent à ce système, dont l'église de Notre-Dame de Beaune, relevée par M. E. Viollet-le-Duc, et la cathédrale d'Autun sont les types les plus connus. Dans ces monuments qui appartiennent à la Bourgogne, et auxquels on peut rattacher la cathédrale de Langres par certains de ses côtés, on remarque une lutte étrange entre l'arc aigu et l'arc en plein cintre, superposés l'un à l'autre sans que celui de forme plus récente soit toujours au-dessus de l'autre. Le même antagonisme se montre entre les souvenirs antiques empruntés aux

monuments gallo-romains encore debout sur le même sol et les tendances nouvelles de l'art français. La porte romaine de Langres explique certaines parties de la cathédrale, comme les portes d'Autun rendent compte de certaines particularités de l'église Saint-Lazare.

Malgré la forme aiguë donnée au berceau des églises dont nous venons de parler, ces voûtes tendirent à renverser leurs murs d'appui que l'on fut bientôt contraint de contre-butier par des arcs extérieurs, au droit des contre-forts et des arcs-doubleaux. Mais la poussée s'exerçait sur toute la longueur du mur, tandis que la résistance n'était qu'intermittente. Il fallut songer à localiser cette poussée. C'est à quoi le système de voûtes, d'où est dérivée toute l'architecture ogivale, est parvenu d'une façon admirable.

C'est dans les premières travées de la nef de l'église Sainte-Madeleine de Vézelay (Yonne) et surtout dans son porche reconstruit vers 1160 que M. Viollet-le-Duc, qui en a fourni les plans aux *Archives*, voit les premières tentatives de voûtement en voûtes d'arêtes destiné à couvrir de grandes surfaces, et c'est de là qu'il fait partir le développement des voûtes sur croisées d'ogive dont il a si bien expliqué le système et les conséquences dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*.

Lorsque ce mode de voûtement sur pieds-droits isolés, reportant la poussée en dehors de l'édifice au moyen d'arcs-boutants, eut été expérimenté à Saint-Denis et à Noyon en même temps qu'à Vézelay, on se mit à recouvrir de voûtes-ogives les églises romanes qui fort probablement n'avaient reçu jusque-là qu'une charpente apparente.

Parmi les églises les plus anciennes où la nouvelle forme est adoptée et que pour cela on dit appartenir à l'époque de transition, les *Archives* ont publié celle de Saint-Germer (Oise) d'après M. Bœswillwald, et celle de Saint-Aignan (Loir-et-Cher), restaurée par Lassus.

Pendant ces développements du système ogival, certains pays soumis à des circonstances particulières, comme le Périgord, la Saintonge et plus tard l'Anjou, imitèrent le style créé par les Byzantins en construisant des églises à coupole qui nous ont valu un si excellent livre de la part de F. de Verneuilh.

Jusqu'ici nous ne trouvons dans les *Archives* que deux monuments où l'on puisse reconnaître un souvenir de l'Orient : ce sont les églises de Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre) et de Saint-Michel d'Entraigues (Gironde). La première, comme son nom l'indique, est une imitation lointaine de la rotonde qui recouvre le saint sépulcre à Jérusalem, et peut-être que, si le livre sur les *Églises de la Terre-Sainte*, de M. le comte Melchior de Vogüé, eût été publié avant la restauration du monument de Neuvy, M. E. Viollet-le-Duc n'aurait point recouvert cette église avec une coupole, ainsi qu'il l'a fait, mais avec un toit conique ouvert à sa partie supérieure, comme à Jérusalem.

L'église Saint-Michel d'Entraigues, monument funéraire, comme on doit le présumer d'après le nom de son patron, le peseur des âmes, se rattache au système poitevin. Elle est bâtie sur un plan octogone flanqué d'une abside sur chacune de ses faces et elle est recouverte par une voûte surhaussée jetée sur un faisceau de nervures qui rayonnent autour de la clef centrale, pour descendre sur les colonnes engagées à chaque angle du pourtour.

Les *Archives*, nous l'espérons, n'en resteront pas à cet unique exemple d'un système de construction des voûtes, suivi dans l'est de la France. Elles combleront la lacune que nous signalons ici et donneront quelques spécimens des églises byzantino-romanes dont nous parlions plus haut.

Les églises bâties suivant le système ogival sont nombreuses dans les *Archives* et appartiennent à toutes les contrées de la France. L'Alsace a donné celle de Guebwiller (Haut-Rhin) restaurée par M. Bœswillvald, qui a un peu altéré le caractère de la façade en flanquant de contre-forts les deux tours jadis renforcées de simples pilastres



ÉGLISE DE GUEBWILLER.

qui encadrent celle-ci. On voit encore à Guebwiller le mélange du plein cintre et de l'ogive. Le premier apparaît seul à l'extérieur de l'édifice primitif auquel le xv<sup>e</sup> siècle a fait de nombreuses additions, et lui donne une physionomie toute rhénane. La seconde est réservée pour l'intérieur, mais elle y est employée d'une façon si timide et avec de tels procédés de construction, qu'on hésite sur l'époque qui l'a vu éléver et qu'en tous cas on se trouve en présence d'un monument insolite.

Dans la même région, M. Bœswillvald a étudié l'église de Neuwiller (Bas-Rhin), dont la nef, étant d'une époque plus avancée, accuse franchement le style auquel elle

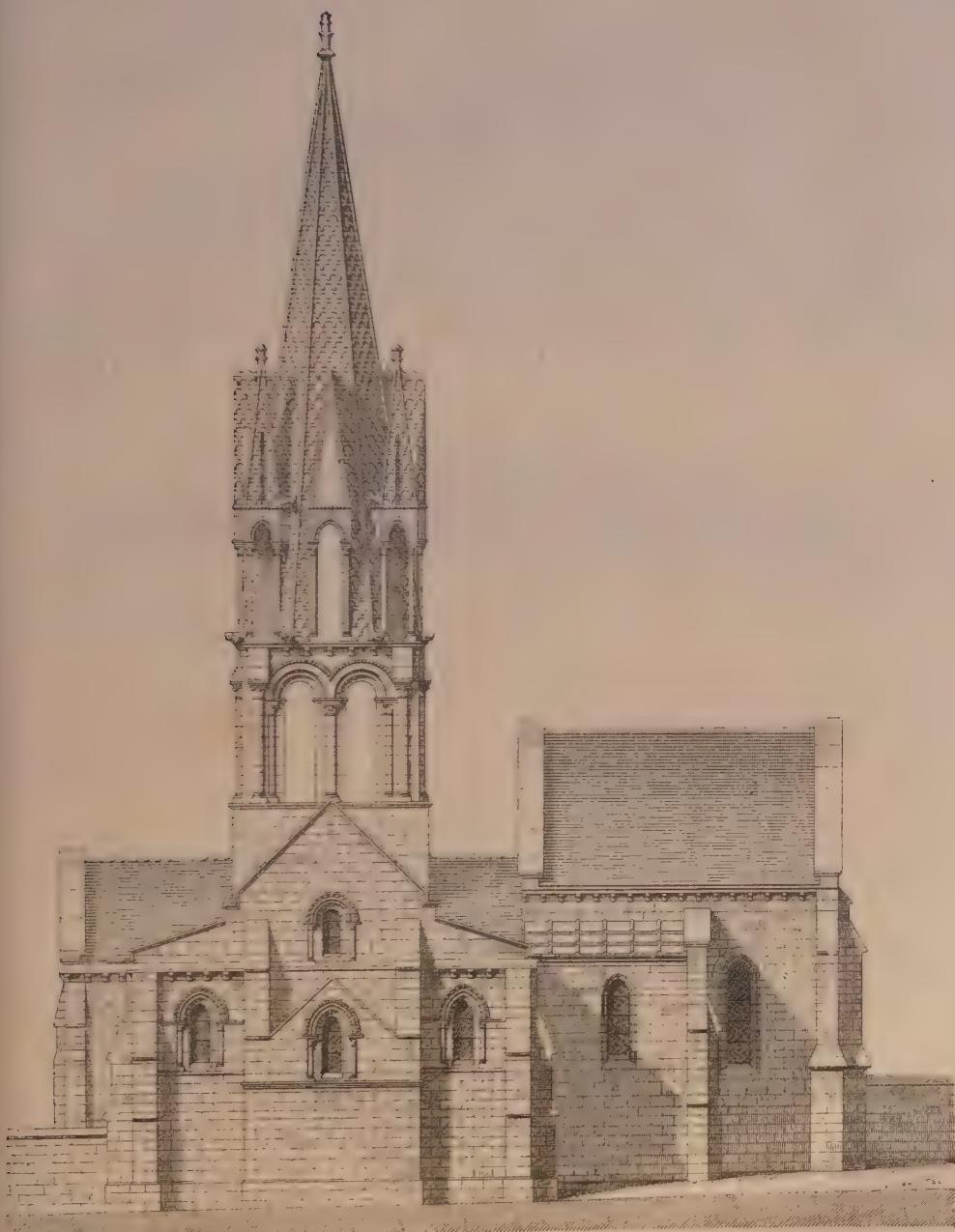
appartient. Un cycle de près de mille ans a été nécessaire pour l'entier achèvement de cet édifice. Construit d'abord au *viii<sup>e</sup>* siècle, selon M. Bœswillvald, il fut l'église à deux étages, placée sous le vocable de saint Sébastien, dont nous avons parlé plus haut. Au *xii<sup>e</sup>* siècle, on y ajouta une seconde église, dont le sanctuaire et les transepts furent seulement achevés avec une travée de la nef. Au *xiii<sup>e</sup>* siècle, celle-ci fut bâtie et close au *xviii<sup>e</sup>* par une façade classique, surmontée d'une tour unique et massive.

La Picardie a donné la magnifique cathédrale de Laon. M. Bœswillvald, en dessinant le plan de cette église, a signalé une chose très-importante : c'est un ancien chevet circulaire, qui s'arrondissait presque immédiatement après les transepts. Aujourd'hui la cathédrale de Laon se prolonge d'un nombre assez considérable de travées au delà des transepts, et se termine par un chevet carré, comme une église cistercienne : forme insolite dans les grands édifices du culte consacrés au clergé séculier, et que M. Bœswillvald pense avoir été imposée par des raisons d'économie. En effet, cette partie de la cathédrale de Laon indique une reprise de travaux après l'achèvement de la nef, car on y trouve employés des matériaux dont la forme n'est plus en accord avec leur place actuelle. C'est même en examinant ces témoins d'un autre plan que l'architecte éminent à qui a été confiée la tâche périlleuse de consolider cet immense édifice sous lequel le sol se dérobait a été amené à rechercher et à découvrir les fondations de l'ancienne abside. Cette découverte est importante et elle servira peut-être à éclairer l'histoire très-controversée, faute de précision dans les textes, de la cathédrale de Laon.

Il nous semble reconnaître quelque influence du système poitevin dans les voûtes surhaussées sur nervures du chœur de l'église de la Souterraine (Creuse), relevé par M. A. Abadie avec un scrupule qui nous en fait toucher du doigt toutes les transformations. La nef d'abord voûtée en berceau a reçu postérieurement des croisées d'ogive dont le système est contre-buté par des espèces d'arcs-boutants intérieurs formés par les arcs-doubleaux des bas-côtés, très-étroits en même temps que très-elevés. Ceux-ci portent sur des murs excessivement épais, percés de fenêtres rares et étroites. Dans le chevet plus moderne, ces fenêtres sont réduites à n'être que d'immenses meurtrières fendues entre de puissants contre-forts bâtis tout d'une venue. L'édifice, vu de côté, ressemble plus à une forteresse qu'à une église. Le large ébrasement de la porte et le réseau élégant de la fenêtre du chevet annoncent seuls la destination de l'édifice, car sa tour plantée en arrière de la porte est presque autant militaire que religieuse.

Un exemple caractéristique d'une église fortifiée a été donné par M. Ch. Questel dans l'étude de l'église des Trois-Maries (Bouches-du-Rhône), édifice à une seule nef, ouvert d'un seul côté, — et de quels jours ! — défendu par une tour à plate-forme qui s'élève sur le chœur, tour dont l'étage supérieur servait de chapelle en cas de siège, et protégé sur toutes ses faces par un chemin de ronde crenelé et percé de mâchicoulis. L'église de Simorre (Gers) a fourni à M. E. Viollet-le-Duc l'occasion d'étudier un autre édifice religieux fortifié. C'est contre leurs vassaux que les moines de Simorre semblent s'être prémunis dès la fin du *xii<sup>e</sup>* siècle, mais l'appareil des créneaux qui protègent les combles et entourent la plate-forme de la tour a eu assez d'efficacité pour résister à un siège de quelques jours que firent les protestants en 1573.

En remontant dans l'Île-de-France ou dans la Normandie, nous revenons dans des pays qui, sans doute, n'étaient pas moins agités que le Limousin ou la Provence, mais dans lesquels les forteresses avaient leur office, en laissant aux églises leur caractère religieux.



ABSIDE DE L'ÉGLISE DE VERNOUILLER.

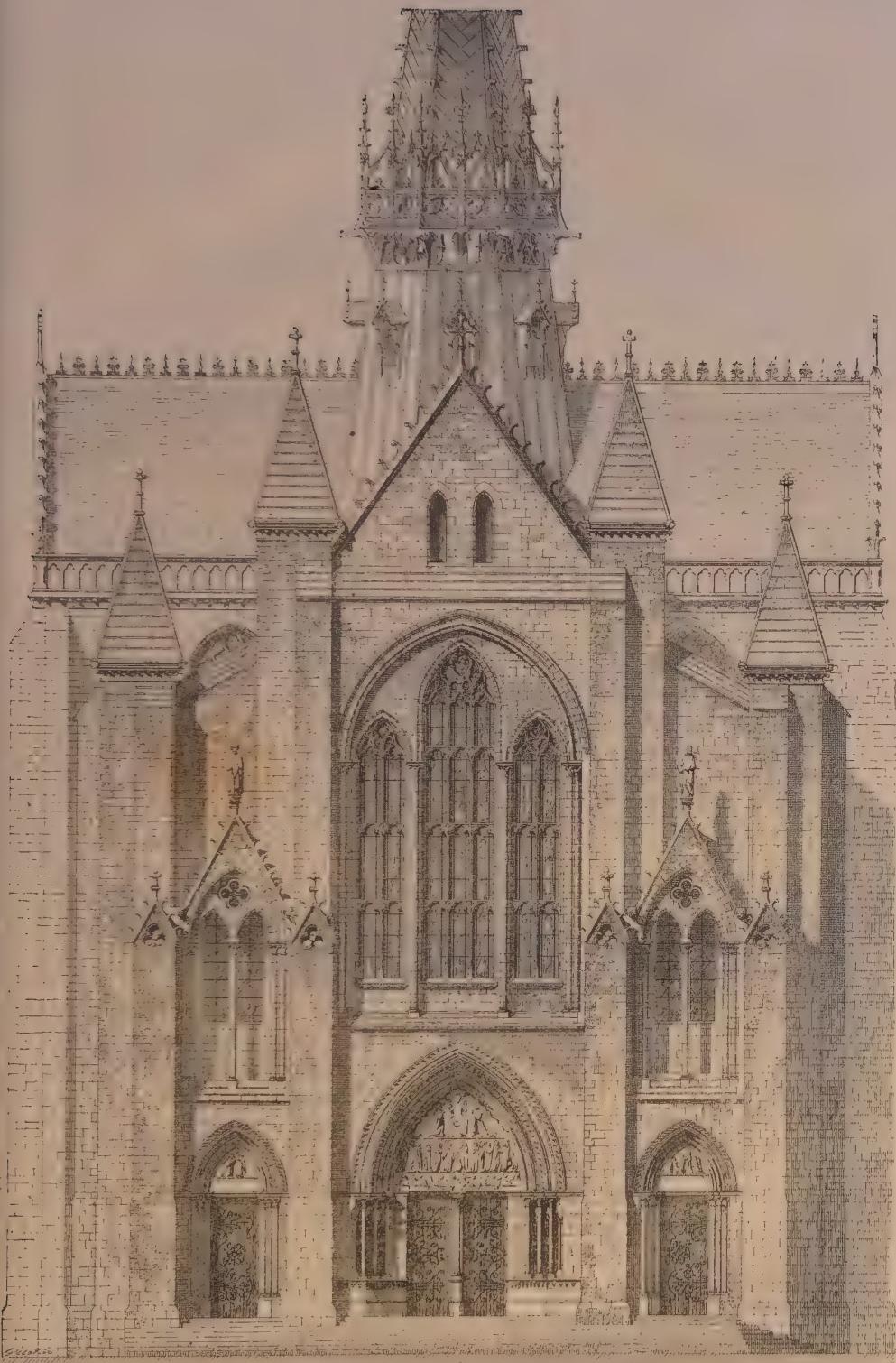
Nous trouvons d'abord la petite église de Vernouillet (Seine-et-Oise), relevée par M. E. Viollet-le-Duc. Étant à trois nefs, mais sans fenêtres qui éclairent la nef centrale, cette église présente, comme celle de la Souterraine, un système intérieur d'arcs-boutants : disposition excellente qui permet de mettre à couvert toutes les parties vives de l'édifice, avec le seul inconvénient de laisser la voûte centrale un peu sombre. En outre de celle de Vernouillet, le département de Seine-et-Oise possède une foule d'églises de médiocre grandeur, presque toutes classées parmi les monuments historiques, et que nous voudrions voir publier. Elles peuvent fournir d'excellents sujets d'étude à nos architectes, qui auront à construire plus de chapelles que d'églises et plus d'églises que de cathédrales. Mais jusqu'ici presque toutes les publications archéologiques semblent s'être entendues pour ne point étudier les modestes églises de village d'une façon suivie, et nous sommes persuadé que les *Archives* ne négligeront point cette classe si intéressante d'édifices religieux.

L'église de Vetheuil (Seine-et-Oise), relevée par M. Alphonse Durand, a été défigurée par trop de reconstructions et d'additions aux xve et xvi<sup>e</sup> siècles pour fournir ailleurs qu'en son chevet un exemple que l'on puisse étudier avec fruit, mais à la condition de ne s'en point inspirer. Ce chevet est, en effet, éclairé par des fenêtres surmontées de rosaces qui sembleraient indiquer deux étages, tandis qu'il n'y en a réellement qu'un sous les voûtes au niveau desquelles s'arrondissent ces oculus. Ces oculus sont beaucoup plus sensibles et se comprennent infiniment mieux dans l'église de Poissy, relevée et restaurée par M. Viollet-le-Duc. Mais l'unité y disparaît sous les superfétations postérieures ; et s'il est intéressant pour l'archéologue de déchiffrer la glose primitive à travers les commentaires que le temps y a apportés, l'architecte préférera toujours un monument où brille l'unité de masses savamment balancées et de lignes heureusement combinées.

Ces mérites se retrouvent, avec la grandeur en plus, dans le chœur magnifique que le xiii<sup>e</sup> siècle a ajouté, dans l'église de Montier-en-Der (Haute-Marne), à une nef du x<sup>e</sup> siècle dont nous avons déjà eu à nous occuper. On les voit aussi dans l'église d'Eu (Seine-inférieure), étudiée par M. E. Viollet-le-Duc. La nef et le chœur appartiennent à la fin du xii<sup>e</sup> siècle, mais le xiv<sup>e</sup> a ceint le sanctuaire d'une couronne de chapelles qui, tout en donnant plus de légèreté à cette partie de l'église, n'en rompent point les lignes générales.

La nef de l'église d'Eu, où la forme traditionnelle de l'arc en plein cintre lutte contre la forme nouvelle de l'arc en ogive qu'elle domine encore, présente une particularité qui semble spéciale à la Normandie. Les bas-côtés sont très élevés, et, pour empêcher le voilement des hautes piles qui supportent leurs arcades, un arc intermédiaire a été jeté à mi-hauteur de l'une à l'autre : disposition qui se remarque à la cathédrale de Rouen bâtie aux mêmes époques.

Le xiv<sup>e</sup> siècle n'est encore représenté dans les *Archives* que par l'élégante chapelle bâtie à la suite de l'église romane de Saint-Germer (Oise) : monuments étudiés tous deux par M. Bœswillvald. La chapelle de Saint-Germer semble imitée de la Sainte-Chapelle du Palais, dont elle rappelle les dispositions générales sans avoir ses hautes dimensions extérieures, qu'ont motivées ses deux étages superposés. C'est encore au xiv<sup>e</sup> siècle qu'appartient le chœur de Saint-Nazaire de Carcassonne qui soude ses hautes voûtes à nervures et ses fénestrages ajourés à une église percée de meurtrières et défendue par des créneaux. La nef, en berceau ogival, est contre-butée par le berceau en plein cintre des bas-côtés. Cette nef fut bénite en 1096 par le



ÉGLISE D'EU.

pape Urbain II, en même temps que les matériaux qui devaient l'achever, et qui attendirent longtemps, on le voit, avant d'être mis en œuvre.

Le xv<sup>e</sup> siècle n'apparaît guère jusqu'ici que dans les détails de certains monuments que nous avons déjà cités, comme l'église de Poissy, celle de Vernouillet ou le chœur de l'église d'Eu, et dans la petite chapelle sépulcrale d'Avioth (Meuse), publiée par M. Bœswillvald.

Toute l'architecture du moyen âge n'est pas dans ses monuments religieux, car si ces derniers, par leur importance et par l'usage qu'on en fait encore aujourd'hui pour les cérémonies du culte chrétien, se mettent tout d'abord en évidence, il ne faut pas négliger ceux que d'autres besoins ont fait naître. Plusieurs de ces derniers se rattachent encore aux édifices religieux, qu'ils aient fait partie des bâtiments d'un collège de chanoines ou de ceux d'une abbaye. Mais il en est aussi qui ont été affectés aux besoins civils du moyen âge et qui, s'ils n'ont pas encore trouvé place dans les publications des *Archives*, ont été étudiés avec un grand soin par M. Aymar Verdier, architecte diocésain, dans la belle publication qu'il a faite sur l'*Architecture civile et domestique du moyen âge*.

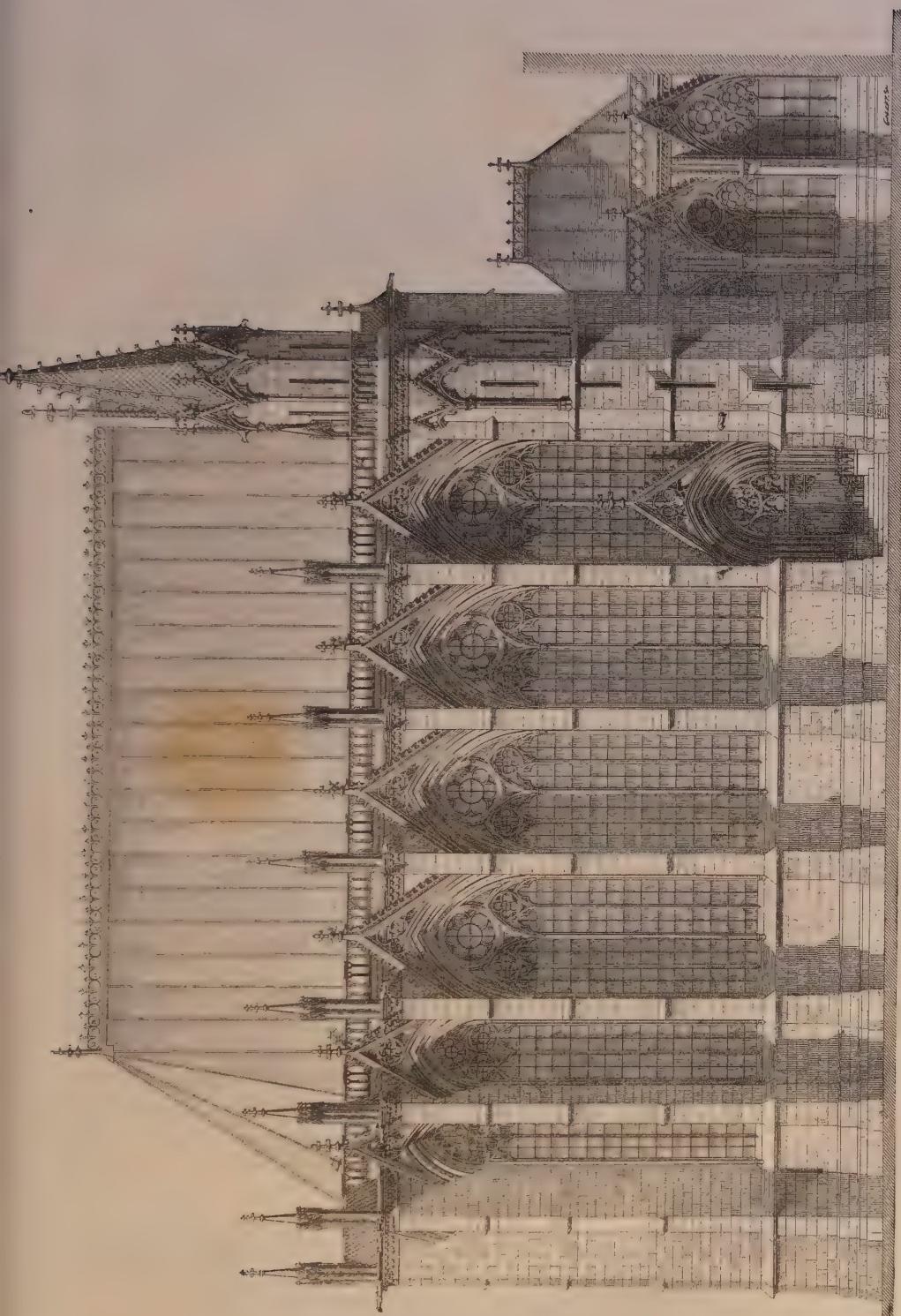
Quant aux *Archives*, elles n'ont encore donné que la salle synodale de Sens, d'après M. E. Viollet-le-Duc, et la salle de l'abbaye d'Ourscamps (Oise), d'après M. J. C. Laisné.

La salle synodale de Sens, annexe importante de la cathédrale, bien qu'éclairée comme une église par de vastes fenêtres à réseau en pierre, annonce cependant par quelque chose de plus robuste dans son ensemble et par certaines particularités de ses détails que l'on n'est point en présence d'un monument exclusivement religieux. Cette salle, par les rapports qu'elle montre entre la grandeur de ses ouvertures et ses propres dimensions, peut donner un excellent modèle aux architectes modernes qui seraient appelés à en construire de semblables, quel que soit le style qu'il leur convienne d'adopter. Elle est enfin un excellent exemple de ces halles qui constituaient la partie principale des demeures féodales et qui, sous le nom de *hall*, caractérisent encore le manoir anglais.

La salle d'Ourscamps, dont l'ancienne destination n'est point encore parfaitement connue, est à trois nefs, dont les voûtes, d'égale hauteur, sont soutenues par deux rangées d'élégantes colonnettes monocylindriques. Des fenêtres ouvertes à des niveaux différents percent ses murs au-dessous de grandes roses qui s'arrondissent dans l'orbe de cintres apparents à l'extérieur et dont les pieds-droits forment contre-forts. Les ouvertures des rangs supérieurs sont à châssis dormants, tandis que celles des rangs inférieurs semblent disposées pour recevoir des volets mobiles, destinés à aérer la pièce. Ces dispositions nous paraissent indiquer que la salle d'Ourscamps servait d'hôpital à l'abbaye dont elle formait une dépendance; attribution que ne contredisent point l'examen de l'hôpital d'Angers construit au XIII<sup>e</sup> siècle et celui de Beaune édifié au XV<sup>e</sup>.

Ces deux monuments se rattachent encore, on le voit, à l'architecture religieuse du moyen âge, et nous espérons qu'on leur joindra quelque construction exclusivement civile, afin de faire connaître cette branche de notre art national.

Quant à l'architecture militaire, elle est magnifiquement représentée par les vingt-neuf planches que M. Viollet-le-Duc a consacrées à l'étude de la cité de Carcassonne et de ses fortifications, planches qu'explique un texte écrit avec cette clarté que possède à un si haut point l'éminent architecte. Les commencements d'une étude semblable consacrée aux fortifications d'Avignon et au pont célèbre sur lequel nous avons tous



CHAPELLE DE SAINT-GERMER.

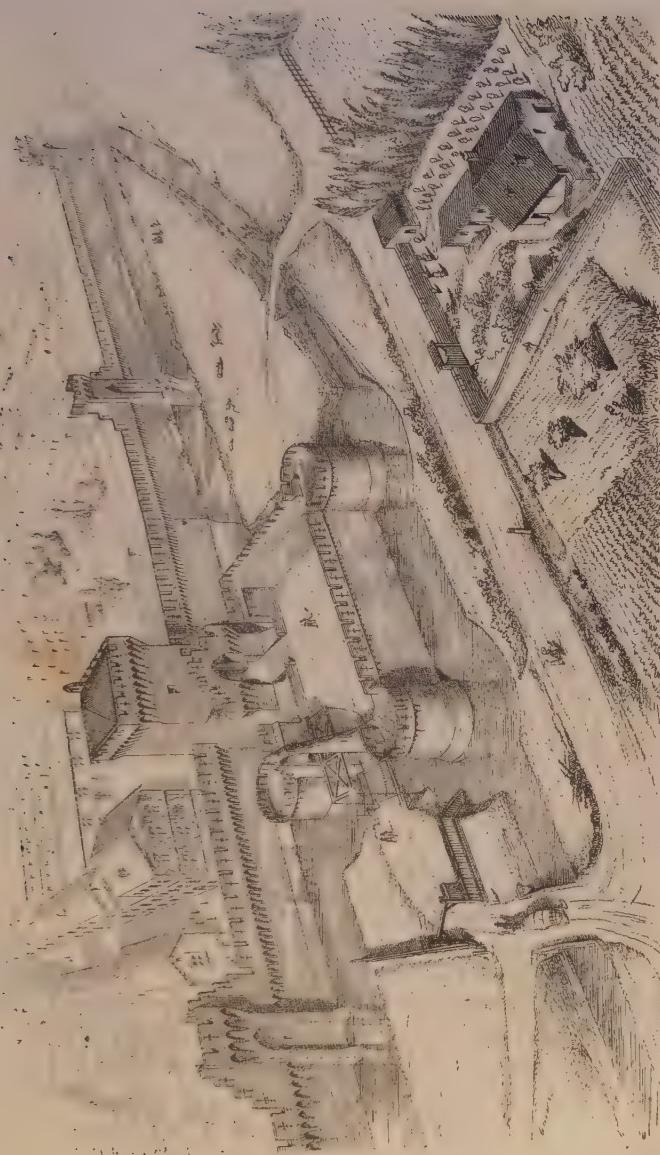
danse en rond dans notre enfance se complètent par le relevé du château des papes, le tout par M. E. Viollet-le-Duc.

Nous y voyons que si une bibliothèque, un musée et un archevêché doivent se substituer à la caserne qui s'était installée dans l'ancienne résidence des papes, l'église de Notre-Dame des Doms ne suffisant plus, sans doute, le projet n'est point abandonné de transformer en une cathédrale deux vastes salles superposées que l'on réunirait en élevant une partie des voûtes qui les séparent. Cette transformation, qui doit nécessairement alterer profondément l'intérieur de ces salles, devra nécessairement se faire sentir à l'intérieur, si l'on est conséquent avec les principes de l'architecture ogivale. A cela les archéologues quinzeaux trouvent à redire, et ils prétendent que, quel que soit le nom dont on appelle le régime auquel certains monuments sont soumis, il n'est point impossible qu'on n'en arrive un jour à regretter le vandalisme tout brutal auquel ils étaient exposés jadis. Ils disent que les mutilations que ceux-ci avaient subies jadis étant franchement accusées, l'on savait à quel siècle l'on avait affaire en voyant les transformations ou les altérations qu'un édifice avait reçues. Ils trouvent que nos restaurateurs de monuments sont si habiles aujourd'hui, qu'on ne distingue plus l'ancien de ce qu'ils y ont mis de leur cru, et qu'au lieu d'être un livre que l'on puisse lire avec confiance les monuments ne sont plus qu'une énigme lorsqu'ils sortent de leurs mains. Ceci est bien absolu, mais ne manque pas d'un certain fonds de vérité.

En lisant l'ingénieuse dissertation qui rétablit dans leurs rôles primitifs tous les vestiges romains, visigoths, romans et gothiques de la double enceinte de Carcassonne, on est porté à soupçonner que M. E. Viollet-le-Duc est particulièrement dominé par le goût de l'art militaire. S'il n'était point ce qu'il est, il ne s'en consolerait certes qu'à la condition d'être un général du génie, très-distingué assurément s'il possédait l'art d'attaquer et de défendre les places au XIX<sup>e</sup> siècle autant et aussi bien qu'il explique ce qu'était cette science pendant le moyen âge. Ce qu'il a écrit d'ingénieux et de raisonnable sur les fortifications de Carcassonne nous rappelle ce qu'il avait déjà expliqué sur une échelle plus étendue dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture* et dans *l'Essai sur l'architecture militaire*.

Dans le cas particulier dont il est ici question, M. E. Viollet-le-Duc analyse merveilleusement ce qui appartient aux Romains, puis aux Visigoths qui, au V<sup>e</sup> siècle, s'emparèrent de la Novempopulanie ; les traces des travaux de mine faits par les Arabes, lorsqu'ils prirent Carcassonne au commencement du VIII<sup>e</sup> siècle ; les reprises en sousœuvre et les additions qu'y exécutèrent vers 1130 les vicomtes de la ville, ce qui ne les empêcha pas de ne pouvoir résister plus de quinze jours à l'armée de Simon de Montfort. Plus heureuse en 1240, Carcassonne, alors soumise au pouvoir royal, résista à Roger Tricavé, descendant des vicomtes dépossédés par Louis VIII. Après ce siège dont deux acteurs nous ont conservé le récit, saint Louis augmenta considérablement les fortifications de la cité de Carcassonne, qu'il enveloppa d'une seconde enceinte. Philippe le Hardi, en guerre avec le roi d'Aragon, développa encore ces défenses qui firent de la cité un point militaire en rapport avec son importance stratégique.

Ces fortifications, avec leurs châteaux, leurs tours, leurs chemins de ronde, leurs barbacanes et leurs chemins couverts montant en gradins, serpentant en zigzags, disposés de façon à contraindre l'ennemi de toujours présenter son flanc droit découvert aux coups de l'assiégé ; les herses, les portes, les meurtrières, les mâchicoulis et les assommoirs des tours d'entrée, les hourds mobiles des créneaux et des murs, les obstacles accumulés pour accroître la résistance en un point et intercepter ailleurs



REMPARTS D'AVIGNON.

toute communication entre ce que l'ennemi aurait pris et ce que l'assiégé conserverait encore; les précautions prises contre l'intérieur et contre les trahisons des bourgeois eux-mêmes: tout est expliqué et élucidé d'une façon si ingénieuse, qu'il semble que les choses ont dû se passer comme M. E. Viollet-le-Duc les raconte. De plus, quelques gravures sur bois disséminées dans le texte ajoutent à sa clarté et rendent cette notice d'une lecture aussi facile qu'attrayante.

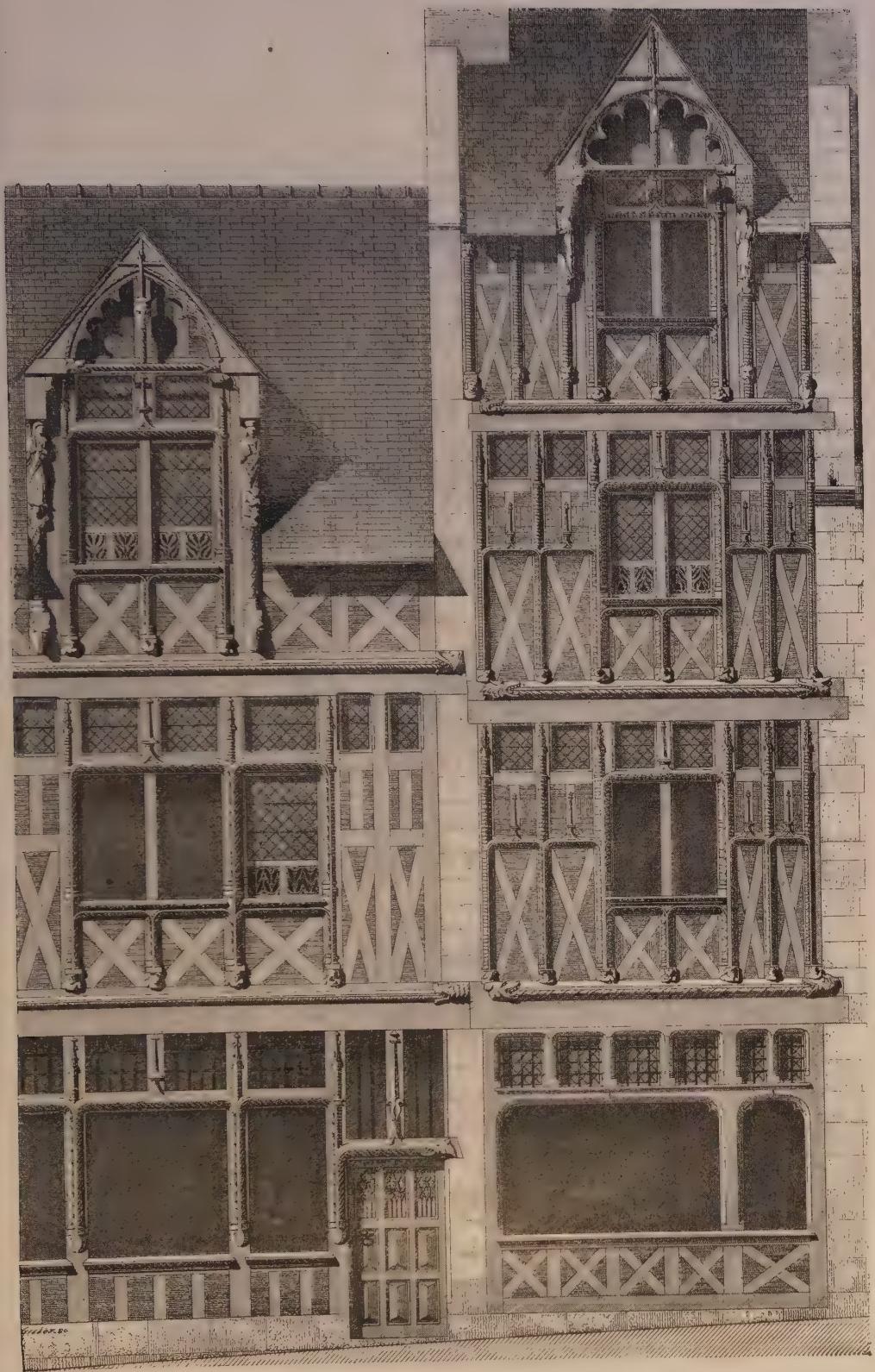
Une fort belle étude du *Château de Blois*, par M. F. Duban, qui l'a si admirablement restauré, nous mène à la renaissance. Une notice très-étendue, un peu plus historique qu'archéologique et qui doit avoir été écrite par M. de la Saussaye, accompagne les planches de M. F. Duban.



DÉTAILS DU CHATEAU DE BLOIS.

A côté des constructions de Louis XII, qui suivent la tradition française quelque peu modifiée par le goût nouveau, François I<sup>r</sup> se plut à élever un bâtiment dans lequel ses architectes introduisirent violemment des éléments qui, convenables en Italie, étaient quelque peu déplacés, même sous le ciel du Blaisois. Cet escalier à jour que non loin de là l'on retrouve trois fois répété à Chambord, cette loggia ouverte au nord, ces ordres superposés que l'on n'ose critiquer, tant ils montrent de charme dans les détails de leur exécution, ont-ils été assez funestes à notre architecture moderne et quels abus n'en a-t-on pas fait!

Bien qu'elles appartiennent à l'un de nos châteaux historiques les plus importants, les constructions de Blois, élevées à plusieurs époques, ne sauraient servir de type pour les dispositions adoptées dans les grandes résidences de la renaissance. Rien dans leurs plans ni dans leurs détails ne marque la transition qui s'opéra, à cette époque, entre l'ancienne forteresse féodale, irrégulière et close de toutes parts et le château



MAISON A Orléans.

symétrique et largement ouvert du XVII<sup>e</sup> siècle. Il y a une lacune que les *Archives* pourront facilement combler.

Enfin l'hôtel de ville et les nombreuses maisons de la Renaissance que possède Orléans, ainsi que l'hôtel de ville de Beaugency, ont trouvé dans M. L. Vaudoyer un interprète aussi consciencieux qu'habile, auquel les *Archives* devront un grand nombre de ses planches les plus intéressantes, car elles peuvent servir de types pour notre architecture civile d'aujourd'hui.

Ce que les *Archives de la Commission des monuments historiques* ont publié jusqu'ici n'est qu'une faible partie des travaux accumulés dans ses portefeuilles par ses architectes, dont on affecte parfois de parler avec dédain. Certes, nous pourrions dire ce qu'ils n'ont pas fait en énumérant, à la mode classique, ce que les autres qu'on leur oppose ont commis de fautes contre le bon sens et le goût; mais nous ne devons ici que les louer d'avoir sauvé de l'oubli et souvent de la destruction les pages mutilées de l'histoire de l'architecture française.

Après avoir passé dans l'atelier le temps nécessaire pour apprendre à se servir du crayon, du tire-ligne et du pinceau d'une façon suffisante pour égaler les plus habiles; après avoir consacré à la théorie le reste du temps employé à ces études préparatoires, ils se sont tous formés sur le chantier. Inspecteurs, d'abord, des travaux que dirigeaient leurs aînés, c'est en travaillant qu'ils ont appris à connaître ce que sont les pierres, leur emploi et leurs défauts, leur coupe et leur appareillage; à distinguer les qualités des mortiers, à combiner les charpentes, à se familiariser avec tous les détails de la construction, lorsque les édifices, surtout, sont aussi bien conçus que ceux qui leur étaient donnés à restaurer.

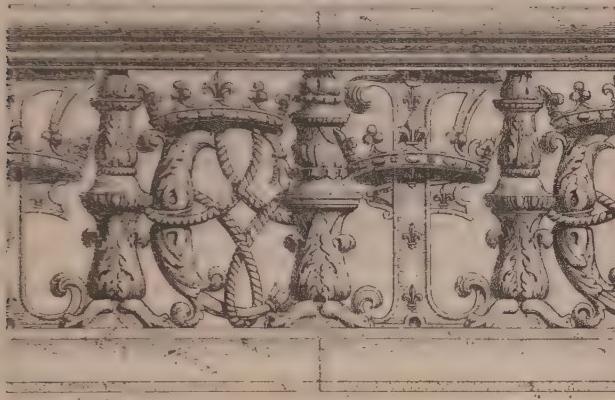
Ce n'est qu'après ces études pratiques que des monuments leur ont été confiés. Aussi n'est-ce point dans leurs projets que l'on voit représentés des édifices que l'on croirait taillés dans une seule pierre, que l'on ne sait comment construire, et dont les détails, abandonnés à la routine des entrepreneurs, font jurer la forme avec la mise en œuvre. S'asservissant à reproduire l'appareil dans leurs études, à y indiquer la nature des matériaux, ils sont plus capables de ramener l'architecture dans les voies de la raison et du possible, dont ne se sont jamais écartés les architectes des grandes époques de l'art, que ne le peuvent être ces auteurs tant prônés de fantaisies monolithes sur quelque thème antique.

C'est en mettant en œuvre la science de l'architecte et celle du constructeur ainsi acquises à l'école de la théorie et à celle de la pratique, que ces architectes ont pu consolider et restaurer tous les monuments dont les études composent les *Archives de la Commission des monuments historiques*. Luttant contre des difficultés sans nombre, ils ont eu tantôt des églises entières à reprendre en sous-œuvre, comme le fit M. E. Millet pour le chœur de la cathédrale de Troyes, tantôt des tours immenses à consolider, comme M. Beswillyard à la cathédrale de Laon. Aux prises avec des édifices rendus complexes par les additions et les mutilations qu'on leur avait infligées suivant la succession des siècles, il leur a fallu retrouver l'œuvre de chaque époque, la dégager des superfétations postérieures, accuser chaque style et faire de ces monuments complexes comme un livre à plusieurs chapitres. Tels ont été les travaux de M. E. Viollet-le-Duc à Vezelay, à Poissy et aux fortifications de Carcassonne.

On conçoit que l'administration des cultes ne pouvait mieux faire que de confier les édifices dont l'entretien lui incombe, et qui souvent sont en même temps des monuments historiques, à des architectes formés à cette école des restaurations effectives, et

qu'elle ait nommé architectes diocésains la plupart de ceux qui sont attachés à la Commission des monuments historiques.

Pour traduire les dessins que cette commission a voulu extraire de ses cartons et mettre au jour, l'administration a trouvé une vaillante cohorte de graveurs préparés par une longue pratique à de pareils travaux. A côté de M. et de M<sup>me</sup> Lemaitre, dont la pointe précise ne néglige aucun détail, mais laisse à la planche une froideur dont notre goût actuel pour le pittoresque ne saurait se satisfaire, nous trouvons M. Léon Gaucherel, qui traite l'eau-forte d'une façon très-magistrale, sachant être précis en même temps que coloré; M. A. Guillaumot, habile aussi à faire jouer la lumière dans l'architecture; M. R. Pfnor, qui s'est fait parfois une manière un peu trop large où le détail risque d'être sacrifié à l'effet.



DÉTAIL DU CHATEAU DE BLOIS.

A côté de ces graveurs que la couleur préoccupe, nous citerons M. C. Sauvageot, qui recherche avant tout la précision, accentuant d'une pointe exercée les détails les plus fins, sans négliger le relief et cet aspect général qui est aussi une des qualités des estampes de M. F. Penel. A cette école des tempérés appartient M. Soudain, collaborateur fréquent de M. F. Penel, M. Gilbert et M. Huguenet, et enfin MM. Bury et Sulpis, dont les noms sont souvent associés sur la même planche.

Les gravures typographiques qui accompagnent ces lignes, et qui sont exécutées sur les planches que plusieurs d'entre eux ont exécutées, peuvent donner une idée de leur façon d'interpréter les dessins qui leur sont confiés.

Tous ces artistes ont reçu des travaux en rapport avec leurs aptitudes diverses, et l'on voit, répandu sur leurs planches, un effet général subordonné, il est vrai, au rendu des lignes et des formes, ce à quoi il faut songer avant tout dans l'architecture... et ailleurs, mais donnant à celles-ci un agrément que n'auraient pas de simples traits. Leur expérience a conservé le caractère des dessins qu'ils avaient à graver; et si l'échelle des ensembles est un peu petite pour que ce caractère apparaisse bien franc, les détails à une plus grande échelle qui garnissent le vide des planches permettent de rendre et de comprendre les particularités les plus caractéristiques des monuments.

étudiés. Nous ne saurions trop engager les architectes à multiplier ces détails et à les répandre, gravés sur bois, dans les notices qui accompagnent ou doivent accompagner leurs monographies. Si l'ensemble donne le caractère général d'un monument, c'est par le détail qu'on saisit la physionomie de son style.

En même temps qu'apparaissaient les premières livraisons des *Archives*, l'administration publiait un volume intitulé : *Notes, circulaires et rapports sur le service de la conservation des monuments historiques*.

Un fait étonne lorsque l'on parcourt cette série de circulaires et de rapports : c'est qu'il faille tant de persévérance pour arracher les lambeaux de notre histoire lapidaire à ceux-là mêmes qui devraient en être les conservateurs. Plusieurs monuments ont été sauvés, qu'admirent aujourd'hui ceux qui voulaient les renverser jadis et qui s'applaudissent de les avoir conservés malgré eux ; mais combien d'autres ont été perdus ! Plus la Commission semblait devoir agir avec efficacité, parce que ceux auxquels elle s'adressait dépendaient de l'État comme elle, moins son action était puissante. Il lui était plus facile de persuader à un propriétaire souvent indifférent ou ignorant de respecter la ruine qui encombrait son domaine, que d'obtenir des corps savants et des ingénieurs qu'ils respectassent des édifices solides et bien portants qui offusquaient leur idéal ou contrariaient leur amour pour la ligne droite.

A côté du rapport resté célèbre, parce qu'il crée pour ainsi dire l'archéologie nationale, que M. Ludovic Vitet adressa au ministre de l'intérieur en 1831, les rapports où nous croyons reconnaître la verve de M. Prosper Mérimée sont intéressants pour l'histoire de cette lutte de la Commission des monuments historiques contre l'ignorance et le vandalisme. Faute de quelques écus pour acheter une ruine ou aider à sa consolidation, que de témoignages de notre histoire il a fallu abandonner à la destruction !

A côté de ces documents où la précision de la forme lutte avec l'intérêt des détails, nous aurions désiré voir publier les rapports particuliers sur les monuments que nous trouvons classés comme intéressant notre histoire. Ce travail, même sommaire, eût été une annexe de la publication des *Archives*.

A côté de la liste des monuments historiques, qui n'est qu'une table pour ainsi dire, ces rapports eussent formé le sommaire du magnifique ouvrage que l'administration publie avec tant de soin, de conscience et de luxe. C'eût été l'abrégé de l'histoire de l'architecture en France, en même temps qu'un guide du voyageur archéologue à travers des richesses qui ne sont nulle part ailleurs ni si nombreuses ni si belles.

ALFRED DARCEL.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

# MAISONS RECOMMANDÉES

## Ad. BRAUN (de Dornach)

Photographe de S. M. l'Empereur.  
Collections des Dessins des grands maîtres, des Musées du Louvre, Vienne, Florence, Bâle, etc., Reproduites en couleurs par le procédé au charbon.  
**14, rue Cadet, 14.**

## PORCELAINES BLANCHES ET DECOREES.

**E. RAINGO ET C<sup>e</sup>**  
Fournisseurs de LL. MM. l'Empereur, la Reine d'Espagne, etc.  
**6, Boulevard Poissonnière et Faubourg Poissonnière, 3.**  
Manufacture à Fontainebleau.

## LIVRES RARES, ANCIENS, MODERNES, MANUSCRITS. — BELLES RELIURES.

**E. CAEN**  
**55, Passage des Panoramas, 55.**

## MAISON ANGLAISE.

### JONES

PAPETERIE, OBJETS DE FANTAISIE,  
**23, Boulevard des Capucines, 23.**  
Seul agent pour la plume diamantée  
de LEROY FAIRCHILD, de New-York.

## MÉDAILLE D'OR.

EXPOSITION UNIVERSELLE 1867.  
ALUMINIUM ET BRONZE D'ALUMINIUM.

### PAUL MORIN ET C<sup>e</sup>

Magasin de vente : boul. Poissonnière, 21.  
Vente en gros : boul. Sébastopol, 94.

## AU PACHA

FABRIQUE DE PIPES D'ÉCUME DE MER.

## MAISON LENOUVEL

DESBOIS et WEBER, successeurs,  
**3, Place de la Bourse, 3.**

## CHAPELLERIE POUR HOMMES, FEMMES ET ENFANTS.

### AUGUSTIN BRIOL

Fournisseur de S. A. R. le prince de Saxe-Cobourg-Gotha.

**17, Boulevard Montmartre, 17.**

## DOCK DU CAMPEMENT

MAISON DU PONT-DE-FER

**14, Boulevard Poissonnière, 14.**  
Articles de voyage  
Campement. — Chasse. — Gymnastique.

## ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE.

**C. H. CHRISTOFLE ET C<sup>e</sup>**  
Offérées de S. M. l'Empereur des Français.  
Grande médaille d'or, à l'Expo. univ. de 1855.  
**56, rue de Bondy, 56, Paris.**  
Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

## AMEUBLEMENTS COMPLETS.

Ancienne Maison JACQUET-LACARRIÈRE ET DAGRIN.

### V<sup>e</sup> PHILIPPE ET LEFÉBURE

Meubles de tous styles.  
Ateliers d'ébénisterie et de tapisseries  
**14, rue du Petit-Carré, 14.**

## A LA REINE DES FLEURS.

### L. T. PIVER

PARFUMEUR DE L'EMPEREUR,  
Inventeur du Savon au suc de Laitue  
de la Parfumerie à base de Lait d'Iris,  
**10, Boulevard de Strasbourg, Paris.**

## HUMANN

### TAILLEUR DES PRINCES

ET DE LA NOBLESSE,

rue Neuve-des-Petits-Champs, 83.

## MAISON LE PAGE.

### H. FAURÉ LE PAGE

Successeur,

ARQUEBUSIER BREVETÉ,  
rue de Richelieu, 8.

## CARTES A JOUER ORDINAIRES

ET A COINS FAÇONNÉS OU ARRONDIS,  
DORÉS.

### GRIMAUD ET CHARTIER

Seuls fabricants brevetés,  
**54, rue de Lancry, 54.**

## TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES.

### E. WARNECK

Expert en tableaux,

### 1, RUE AUBER, 1.

Maison du Grand-Hôtel, près le nouvel Opéra.

## MALLE DES INDES

SPÉCIALITÉ DE FOULARDS DES INDES ET DE CHINE  
Fournisseur de LL. MM. l'Impératrice des Français,  
l'Impératrice d'Autriche, la Reine de Portugal, etc.

**24 et 26, Passage Verneau**  
(Faubourg Montmartre).  
 Médaille de bronze en 1867.

# ART INDUSTRIEL

## L. ROUVENAT \*

JOAILLERIE. — BIJOUTERIE. —  
OBJETS D'ART.

62, rue d'Hauteville, 62.

MÉDAILLE D'OR, EXPOSITION DE 1867.

### SERVANT

BRONZES D'ART. — PENDULES,  
CANDÉLABRES, STATUETTES, COUPES,  
OBJETS DE FANTAISIE.

137, rue Vieille-du-Temple, 137.

## COFFETIER

VITRAUX PEINTS

STYLE

des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

96, rue Notre-Dame-des-Champs, 96.

## PORCELAINES ET CRISTAUX

MAISON DE L'ESCALIER DE CRISTAL

PALAIS-ROYAL

(Galerie Valois.)

Objets d'art. — Fantaisies.

## PHOTO-COULEUR

ÉMILE ROBERT

12, rue Grange-Batelière, 12.

PORTRAITS PEINTS

aux mêmes prix que les portraits en photographie  
noire.

## A. BRIOIS

Pharmacien-chimiste.

PRODUITS ET APPAREILS

POUR LA PHOTOGRAPHIE.

SEUL DÉPÔT EN FRANCE

des objectifs allemands de Voigtländer.

4, rue de la Douane, 4.

## A. TURQUET

FABRICANT D'ORFÉVNERIE \*

SERVICES DE TABLE, ETC.

57, rue du Temple, 57.

## PAUL SORMANI

NÉCESSAIRES, TROUSSES ET SACS  
DE VOYAGE;

CAVES A LIQUEURS, MEUBLES DE SALON.

10, rue Charlot, 10.

MÉDAILLE UNIQUE POUR CE GENRE  
EXPOSITION UNIVERSELLE.

## ALFRED CORPLET

RÉPARATEUR D'OBJETS D'ART DES MUSÉES  
ET COLLECTIONS.

RÉPARATIONS D'ÉMAUX DE LIMOGES.

32, rue Charlot, 32.

## JULES DOPTER et C°

VERRES GRAVÉS

PAR L'ACIDE (NOUVEAU PROCÉDÉ)

21, Avenue du Maine, 21.

## HY-DELAFOSSÉ

PETITS OBJETS D'ART, DE BRONZE

DE TERRE CUITE,

DE PLATRE ET DE PLASTIQUE.

11, Galerie d'Orléans, 11  
Palais-Royal.

## PAPIERS PEINTS

MAISON F. BARBEDIENNE

P.-A. DUMAS, SUCC<sup>r</sup> DE DULUAT

24 et 26, rue Notre-Dame-des-Victoires.

Envoi d'échantillons en province.

## ÉCOLE SUPÉRIEURE DU COMMERCE

RUE SAINT-PIERRE-POINCOURT, 24, A PARIS.

Fondée en 1820 par Chaptal, Casimir Perier, Ternaux, Jacques Laffitte, etc.; dirigée pendant vingt-cinq ans par M. Blanqui, membre de l'Institut; pendant quinze ans par M. Gervais (de Caen), cette école est la seule en France qui soit exclusivement consacrée aux études commerciales supérieures; elle est placée sous le patronage du gouvernement, qui y entretient des élèves boursiers, et sous la surveillance d'un conseil de perfectionnement, présidé par M. le ministre de l'agriculture, du commerce et des travaux publics.

L'enseignement de l'École comprend depuis les leçons de grammaire, d'écriture, d'arithmétique, de géographie et de comptabilité, jusqu'aux cours de droit commercial et maritime, d'économie industrielle, toutes les connaissances nécessaires pour former des comptables, des banquiers, des négociants, des administrateurs.

Le grand nombre d'élèves étrangers qui se rendent chaque année de tous les points du monde dans cet établissement en fait l'école pratique la plus utile pour les langues vivantes, et assure aux jeunes gens, pour l'avenir, les relations d'affaires les plus étendues.

L'École ne reçoit que des élèves pensionnaires de quinze à vingt-cinq ans, au prix de 4,800 francs.

## INSTITUTION LANDRY

(Fondée en 1816.)

Rue Chaptal, n° 32 (Chaussée-d'Antin), Paris.

### ÉCOLE PRÉPARATOIRE

POUR

l'École polytechnique;  
l'École normale supérieure;  
l'École centrale des arts et manufac-  
tures;  
l'École des eaux et forêts;

POUR

l'École militaire de Saint-Cyr;  
l'École navale;  
l'École des mines;  
le Baccalauréat ès lettres;  
le Baccalauréat ès sciences.

L'École préparatoire de l'**INSTITUTION LANDRY** est dirigée par M. E. JULLY, ancien élève de l'École normale supérieure, ancien professeur de mathématiques à l'École préparatoire de l'Institution Sainte-Barbe, et par M. A. GODARD, ancien élève de l'École polytechnique et de l'École des ponts et chaussées, prix d'honneur de mathématiques spéciales au concours général de 1857, ancien professeur et sous-directeur des études de l'École préparatoire de l'Institution Sainte-Barbe.

L'**INSTITUTION LANDRY**, qui a pris un si rapide développement depuis un an, a été fréquentée cette année par 190 élèves. Elle a fait recevoir 9 élèves au baccalauréat ès lettres et 11 au baccalauréat ès sciences. Elle a présenté 60 élèves aux Écoles du gouvernement.

## EAU DE LA VIRGINIE PARFUMÉE.

On considère une tête qui blanchit comme en rupture de bail avec la jeunesse. Ce bail, l'*Eau de la Virginie* parfumée l'éternise en prévenant la décoloration de la chevelure, ou en y remédiant lorsque le mal est fait. Cette eau n'est pas une teinture, aussi son action n'est pas immédiate; ce n'est qu'après en avoir fait usage pendant plusieurs semaines que le résultat est produit. Les bulbes et les racines sont régénérées, le cheveu recouvre le principe colorant qui avait disparu, tout le système pileux reprend sa séve vitale. Ainsi la plante, desséchée au soleil, se ranime peu à peu sous l'action d'une rosée bienfaisante.

L'*Eau de la Virginie* a également la vertu d'arrêter la chute des cheveux.

40 fr. le flacon, chez M. Damas, 336, rue Saint-Honoré. La pommade : 5 fr. le pot.

## AUGUSTE FONTAINE

35 ET 36, PASSAGE DES PANORAMAS ET GALERIE DE LA BOURSE, 4 ET 40.

### LIBRAIRIE DE LUXE ANCIENNE ET MODERNE

LIVRES RARES ET CURIEUX SUR PEAU DE VÉLIN, CHINE ET PAPIER  
DE HOLLANDE

### MANUSCRITS ANCIENS

### ÉDITIONS DU LOUVRE ET DU DAUPHIN

Maison spéciale pour les beaux ouvrages et les belles reliures.

## PETITE CHRONIQUE.

L'édition de musique classique de M. C.-F. Peters, de Berlin et de Leipzig, a, dès son début, fait une grande sensation dans le monde musical par sa *parfaite correction* et la modicité inouïe de ses prix. C'est ainsi, du reste, que s'exprime M. E. REYER, dans le *Journal des Débats* :

« Les œuvres de Bach, de Beethoven, de Haydn, de Haendel, de Mozart, de Schubert, de Gluck, de Weber, etc., musique de chambre, musique symphonique, « musique dramatique, partitions d'orchestre, partitions de piano et chant, partitions « de piano à deux et à quatre mains, éditées par la maison Peters (Leipzig et Berlin), « sont mises en vente avec une réduction de plus des deux tiers sur les prix habituels. C'est le libraire-éditeur E. Jung-Treuttel qui est à Paris le correspondant de « la maison Peters. J'ai examiné attentivement quelques-uns des spécimens de cette « publication, et je n'hésite pas à déclarer qu'en dehors de la modicité du prix elle « se recommande par le soin extrême qui a été apporté à la correction des textes, par « l'élégance du format et la netteté des caractères. »

Un premier catalogue a paru. Il est envoyé *franco* contre toute demande affranchie adressée à M. *Jung-Treuttel*, 49, rue de Lille, à Paris.

Nous rappelons l'attention de nos lecteurs sur une publication de la Librairie Artistique, 48, rue Bonaparte : *l'Ornementation usuelle*, par RODOLPHE PFNOR.

Le but de ce remarquable ouvrage est d'offrir aux architectes, sculpteurs, peintres-décorateurs, ciseleurs, ébénistes, marbriers, serruriers, bijoutiers, orfèvres, relieurs, à tous ceux qui s'occupent de l'art proprement dit, ou de l'art appliquée à l'industrie, de bons modèles d'ornementation, choisis dans les monuments et objets d'art de toutes les époques.

## AVIS AUX CHASSEURS.

*La Chasse illustrée*, journal hebdomadaire, édité par MM. Firmin Didot frères et fils, 56, rue Jacob à Paris, contient dans le n° 3 de la seconde année de sa publication, numéro paru le 15 août, un moyen infaillible pour conserver frais et intact le gibier tué, même exposé dans la carnassière une journée entière aux plus fortes chaleurs. Prix du numéro : 40 cent. Abonnements : un an, 20 fr.; — six mois, 10 fr.; trois mois, 5 fr.

## BANQUE GÉNÉRALE D'ASSURANCES.

Par suite d'expropriation, le siège de la Banque générale d'assurances, actuellement rue de Richelieu, 79, sera transféré, à partir du 5 octobre prochain, rue de Grammont, 45.

*Le directeur, E. BALENSI.*

---

## SOCIÉTÉ DE DÉPOTS ET DE COMPTES COURANTS.

Par suite d'expropriation, le siège de la Société de dépôts et de comptes courants, actuellement 3, rue Ménars, sera transféré provisoirement *place Vendôme*, 10, à partir du *lundi 28 septembre* courant.

*Le directeur, ED. GAUTIER.*

---

## Librairie V<sup>e</sup> RENOUARD. — ÉTHIOU-PÉROU, gérant,

RUE DE TOURNON, 6.

Le succès obtenu, tout d'abord, par **LA GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN** se confirme et grandit. C'est que, toutes réserves faites sur la constante élévation des pensées et sur l'éclat du style, cette œuvre de M. Charles Blanc est avant tout un livre utile, nous dirons même indispensable aujourd'hui à quiconque s'occupe de la pratique ou de la philosophie des Beaux-Arts. Aux aperçus nouveaux et profonds sur l'Esthétique, cette science morale du beau, viennent se joindre les renseignements les plus précis et les notions les plus complètes sur chacune des branches de l'art plastique : architecture et sculpture, peinture et gravure de tout genre. Virilement concu, éloquemment écrit, savamment distribué, cet ouvrage restera en outre comme une véritable encyclopédie où se trouve, magistralement résumée, l'histoire de tout ce que l'art a jamais offert de plus beau à l'admiration de l'humanité.      J. G.

---

Librairie Académique DIDIER et C<sup>e</sup>, 35, quai des Augustins.

---

## HISTOIRE DE L'ART GREC AVANT PÉRICLÈS

PAR A. BEULÉ, DE L'INSTITUT.

1 beau vol. in-8. 7 fr. 50.

Du même auteur : PHIDIAS, drame antique. 2<sup>e</sup> édit. 1 vol. in-12, 3 fr. 50.

**LA SCULPTURE ANTIQUE ET MODERNE**, par Louis et RÉNÉ MÉNARD. (Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts). 2<sup>e</sup> édit. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

**LES NATIONS RIVALES DANS L'ART**, peinture, sculpture, par ERNEST CHESNEAU. 1 vol. in-12..... 3 fr. 50

LIBRAIRIE ANCIENNE DE ADOLPHE LABITTE  
5, QUAI MÂLAQUAIS.

---

GRAVURES SUR BOIS  
TIRÉES DES  
OUVRAGES FRANÇAIS  
DU XV<sup>ME</sup> SIÈCLE

RELIGION. — COSTUMES.  
GRANT DANSE MACABRE DES HOMMES ET DES FEMMES.  
LETTRES ORNÉES. — CHIFFRES.  
MARQUES INÉDITES DES LIBRAIRES ET IMPRIMEURS FRANÇAIS.

**L'ouvrage se compose de soixante-quinze planches in-4°  
tirées sur papier vergé et accompagnées d'une légende.**

PRIX DE L'OUVRAGE : 30 FRANCS.

---

A LA MÊME LIBRAIRIE :

**Collection** de poésies, romans, chroniques, etc., publiée d'après d'anciens manuscrits et d'après des éditions des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. *Paris, Silvestre, 1838-58.* 24 vol. in-16, caractères gothiques..... 450 fr.

**Pompéi.** Choix de peintures de Pompéi, avec un texte archéologique par Raoul Rochette. 7 livr. in-fol., comprenant 28 planches chromo-lithogr.... 80 fr.

**Marques typographiques** des libraires et imprimeurs français depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'en 1600. 16 livr. gr. in-8. 1,340 figures..... 64 fr.

Les livraisons 8 à 16 se vendent séparément chacune 4 fr.

**Pausanias.** Description de la Grèce, trad. avec le texte en regard, par Clavier. *Paris, impr. royale. 1814-21.* 6 vol. in-8, brochés..... 30 fr.

AUX VASES MÉDICIS.

## DUVAL

Porcelaine opaque, Verreries, Cristaux, Porcelaines blanches et décorées, Services de table, Thé, Café, en impressions sur faïences françaises et anglaises, vieux Rouen, etc.

43, rue de Paradis-Poissonnière, 43.

## AUX GALERIES DE PARIS.

29, Boulevard des Italiens, 29.

### HABILLEMENTS POUR HOMMES.

Choix immense de vêtements tout faits.

Vêtement indispensable *Waterproof*, pardessus imperméable. 25 fr.

*Jaquette ou Derby pantalon et gilet*, Cheviot anglaise. **Le**

**vêtement complet.** . . . . . 84 fr.

Pardessus Melton, doublé tartan écossais anglais. **Exclusif.** 78 fr.

### GRAND CHOIX D'ÉTOFFES HAUTE NOUVEAUTÉ pour habiller sur mesure.

COUPEURS SPÉCIAUX POUR AMAZONES ET LIVRÉES.

CAOUTCHOUC ET GUTTA-PERCHA  
MANUFACTURÉS.

## MAISON A. MAGER

44, RUE D'ABOUKIR, 44

ANCIENNE RUE DES FOSSÉS-MONTMARTRE.

**Manteaux, Chaussures, Tissus imperméables,  
Instruments de chirurgie.**

# AU PETIT SAINT-THOMAS

Rue du Bac, 27, 29, 31, 33, 35, et rue de l'Université, 23.



## NOUVEAUTÉS.

Le PETIT-SAINT-THOMAS est une célébrité, une curiosité, on pourrait presque dire un des monuments du faubourg Saint-Germain : c'est le palais de la Nouveauté sur la rive gauche. Lui aussi, il a eu des commencements modestes, humbles même. Puis il a grandi, absorbant successivement une boutique après l'autre, et faisant du tout cette longue galerie qui s'étend presque de la rue Gribouval à la rue de l'Université, élevant un étage quand le terrain lui manqua au rez-de-chaussée, puis se repliant autour d'un jardin qui donne l'air et la lumière à ce cadre d'étoffes où la ménagère et la femme du plus grand monde trouvent également ce qui convient à leurs besoins et à leur luxe.

La maison du PETIT-SAINT-THOMAS, dont la création remonte aux premières années du siècle, est arrivée à un chiffre d'affaires considérable ; pouvant entreprendre ses opérations sur une très-large échelle, elle réalise sans cesse de sérieux avantages sur ses achats, dont elle fait loyalement profiter sa clientèle.

Aujourd'hui ses immenses magasins, couvrant une surface de plus de 8,000 mètres carrés, sont un véritable bazar que l'étranger et le voyageur ne peuvent se dispenser de visiter, et où l'on trouve réunis les tissus de toutes espèces : *Soieries, Lainages, Hautes Nouveautés pour robes et vêtements, Châles, Confections pour dames, Lingerie, Toiles de fil et de coton, Dentelles, Bonneterie, Ganterie, Rubans, Passementerie, Étoffes pour ameublement, Tapis, etc.*

# GRAVURES

D'APRÈS DES TABLEAUX DU SALON DE 1868

En vente à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, rue Vivienne, 55.

**LES JOUEURS DE TRICTRAC.** Eau-forte de M. ROYBET, d'après son tableau du Salon.

Épreuve avant la lettre. . . . . 6 fr.  
Épreuve avec la lettre. . . . . 3 fr.

**NAISSANCE D'ÈVE,** par M. RAMUS, d'après un tableau de M. BIN.

Épreuve avant la lettre. . . . . 2 fr.  
Épreuve avec la lettre. . . . . 1 fr.

**LA LECTURE DE LA BIBLE,** par M. RAJON, d'après un tableau de M. BRION.

Épreuve avant la lettre. . . . . 4 fr.  
Épreuve avec la lettre. . . . . 2 fr.

**AUTOUR DE L'AUGE,** gravé par M. AMAND-DURAND, en fac-simile d'un dessin de M. SCHENCK.

Épreuve avant la lettre. . . . . 2 fr.  
Épreuve avec la lettre. . . . . 1 fr.

**ÉTANG DE QUIMERCH,** Eau-forte de M. BERNIER.

Épreuve avant la lettre. . . . . 4 fr.  
Épreuve avec la lettre. . . . . 2 fr.

**LA RÉCOLTE DES POMMES DE TERRE,** par M. BRACQUEMOND, d'après un tableau de M. JULES BRETON.

Épreuve avant la lettre. . . . . 2 fr.  
Épreuve avec la lettre. . . . . 1 fr.

**LE FAVORI DU ROI,** gravé par M. AMAND-DURAND, en fac-simile d'un dessin de M. ZAMACOÏS.

Épreuve avant la lettre. . . . . 2 fr.  
Épreuve avec la lettre. . . . . 1 fr.

Pour les autres gravures publiées par la GAZETTE, on trouvera tous les renseignements désirables dans un catalogue publié à la fin du numéro de juin 1868.

# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ.

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé de 96 pages in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris. . . . .	Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.
Départements. . . . .	— 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.
Étranger : le port en sus.	

Les abonnés à une année entière, du 1<sup>er</sup> janvier 1868 au 1<sup>er</sup> janvier 1869, recevront, sans autre augmentation que les frais de poste,

Pour Paris. . . . .	2 fr.
Pour les départements. . . . .	3 fr.
Pour l'étranger. . . . .	5 fr.

## 1<sup>o</sup> LA CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

Qui paraît tous les dimanches matin. Ce journal donne avis et rend compte des ventes publiques, rapporte les nouvelles des Ateliers, des Académies, des Musées et des Galeries particulières, annonce les monuments en projet, les livres publiés, les peintures et les statues commandées ou exposées, les gravures mises en vente....

## 2<sup>o</sup> L'ART POUR TOUS

(Année 1868)

Ce recueil formera à la fin de l'année un superbe Album composé de 100 pages, contenant plus de 300 gravures d'après les plus beaux spécimens de l'art industriel : vases, ivoires, armes, meubles, pièces d'orfèvrerie, émaux, etc.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* peuvent se procurer au bureau de la Revue, en payant **60 fr.** au lieu de **100 fr.**, un superbe Album composé des **50 gravures** les plus remarquables qui aient été faites pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Il forme un recueil d'une beauté tout exceptionnelle et sans précédent.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER  
ou en envoyant un bon sur la poste

au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
35, RUE VIVIENNE, 55

Et à Londres, chez M. BARTHÈS et LOWELL, 14, Great Marlborough street.